RENWEN SUZHI JIAOYU

中西艺术导论

肖鹰——著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

中西艺术导论

肖　鹰　著



北京大学出版社
PEKING UNIVERSITY PRESS

图书在版编目(CIP)数据

中西艺术导论/肖鹰著.—北京:北京大学出版社,2005.8
(普通高校人文素质教育通用教材)
ISBN 7-301-09386-1

Ⅰ.中… Ⅱ.肖… Ⅲ.比较艺术学—中国、西方国家—高等学校—教材 Ⅳ.J05

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 089725 号

书　　名:中西艺术导论
著作责任者:肖　鹰　著
责 任 编 辑:高秀芹
标 准 书 号:ISBN 7-301-09386-1/J·0115
出 版 发 行:北京大学出版社
地　　址:北京市海淀区成府路 205 号　100871
网　　址:http://cbs.pku.edu.cn
电 子 邮 箱:zpup@pup.pku.edu.cn
电　　话:邮购部 62752015　发行部 62750672　编辑部 62756558
排 版 者:北京华伦图文制作中心
印 刷 者:北京大学印刷厂
经 销 者:新华书店
890 毫米×1240 毫米 A5 16 页彩插 10.125 印张 220 千字
2005 年 8 月第 1 版　2005 年 8 月第 1 次印刷
定　　价:22.00 元



图5.《贝尔韦德里的阿波罗》（古罗马复制品）



图8.［古希腊］《宙斯》 青铜 公元前460-450年



图10.法国南部拉斯科洞穴壁画 公元前13000-10000年

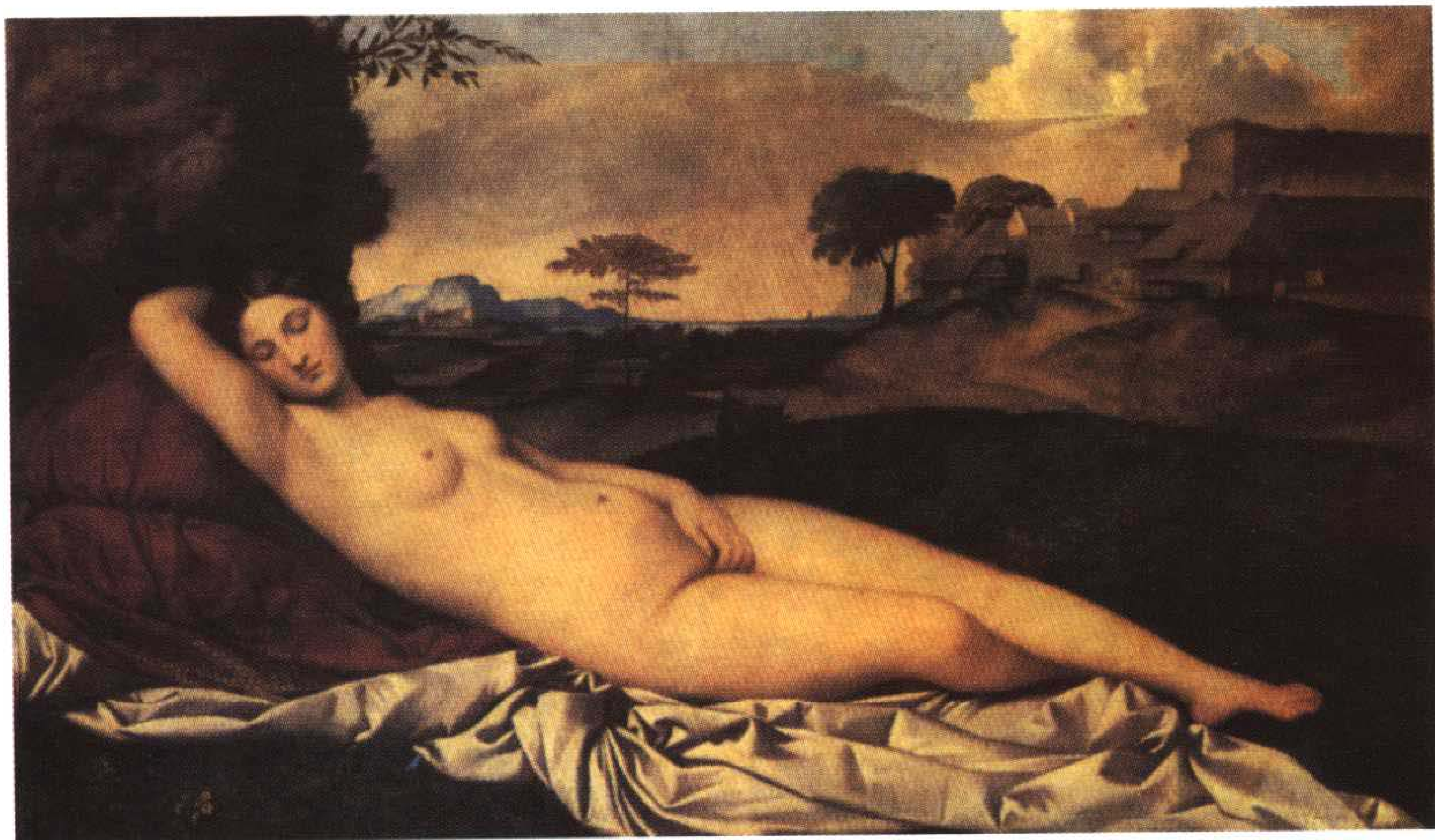


图 9-1.[意大利] 乔尔乔纳（Giorgione）《沉睡的维纳斯》1505 年

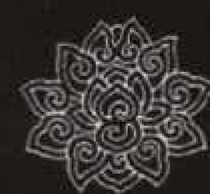


图 9-2.[意大利] 提香（Titian）《乌尔比诺的维纳斯》1538 年

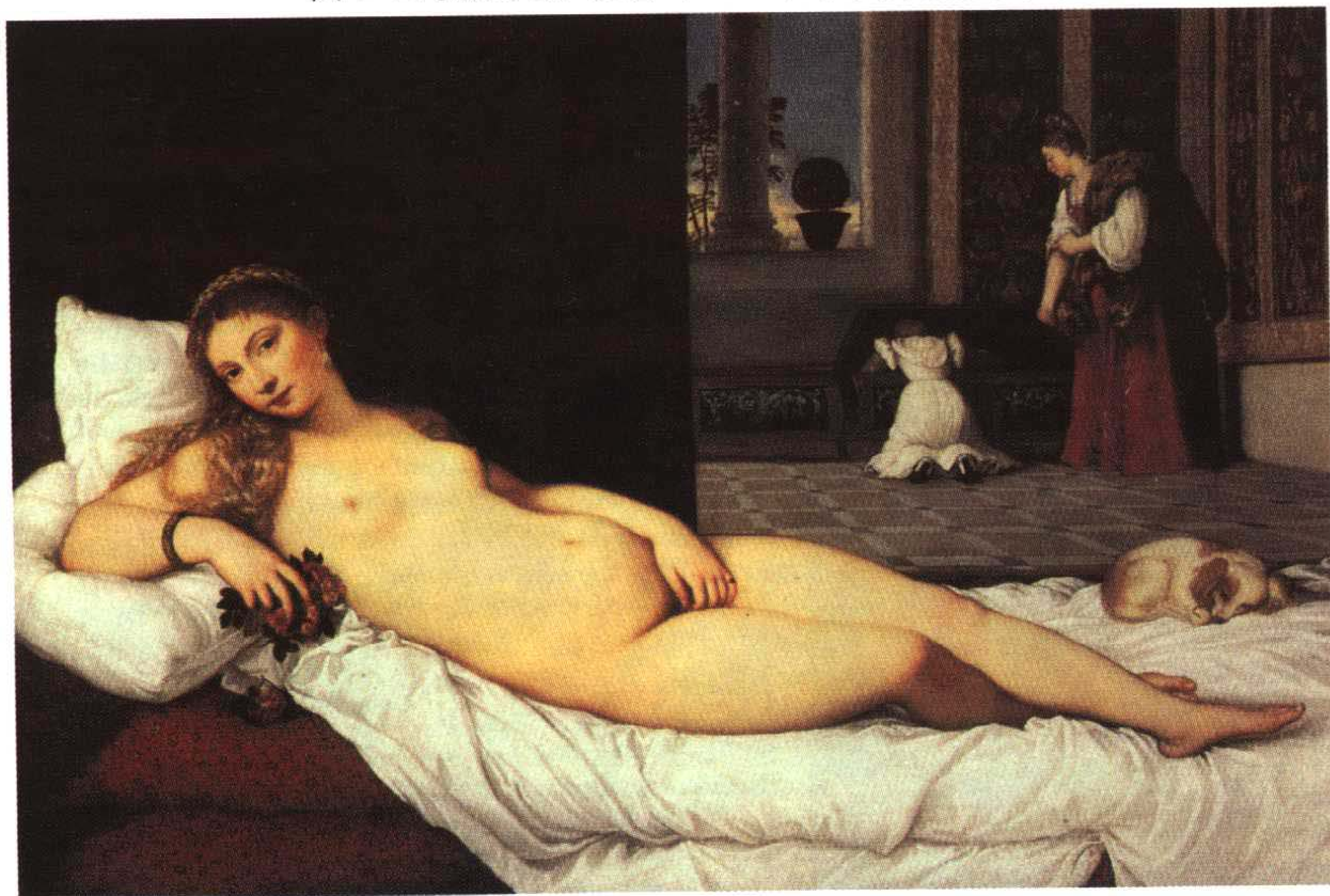
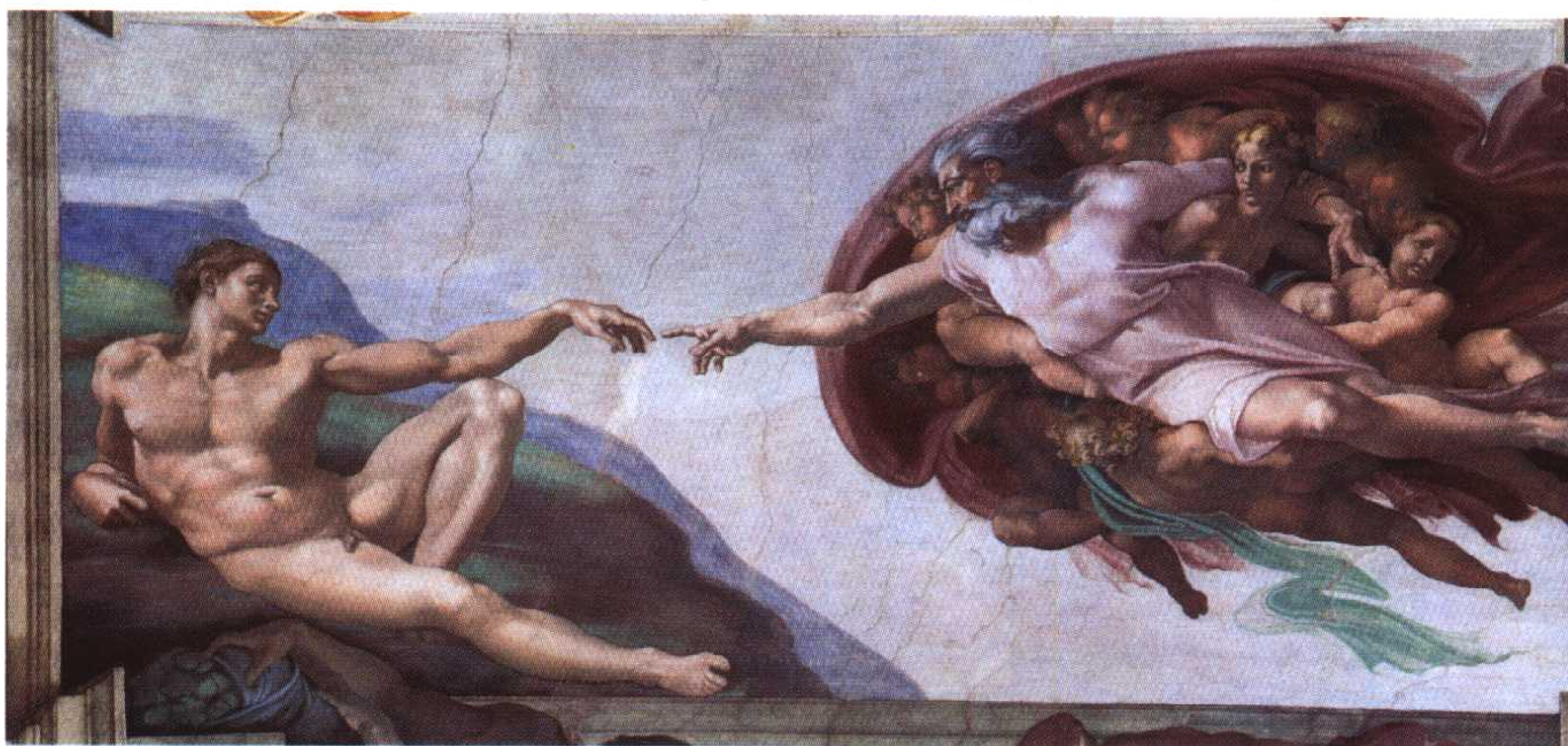




图 18.［意大利］拉斐尔（Raphael S.）《椅中的圣母》 1514 年

图 14.［意大利］米盖朗其罗（Michelangelo B.）《创造亚当》 1508-1512 年



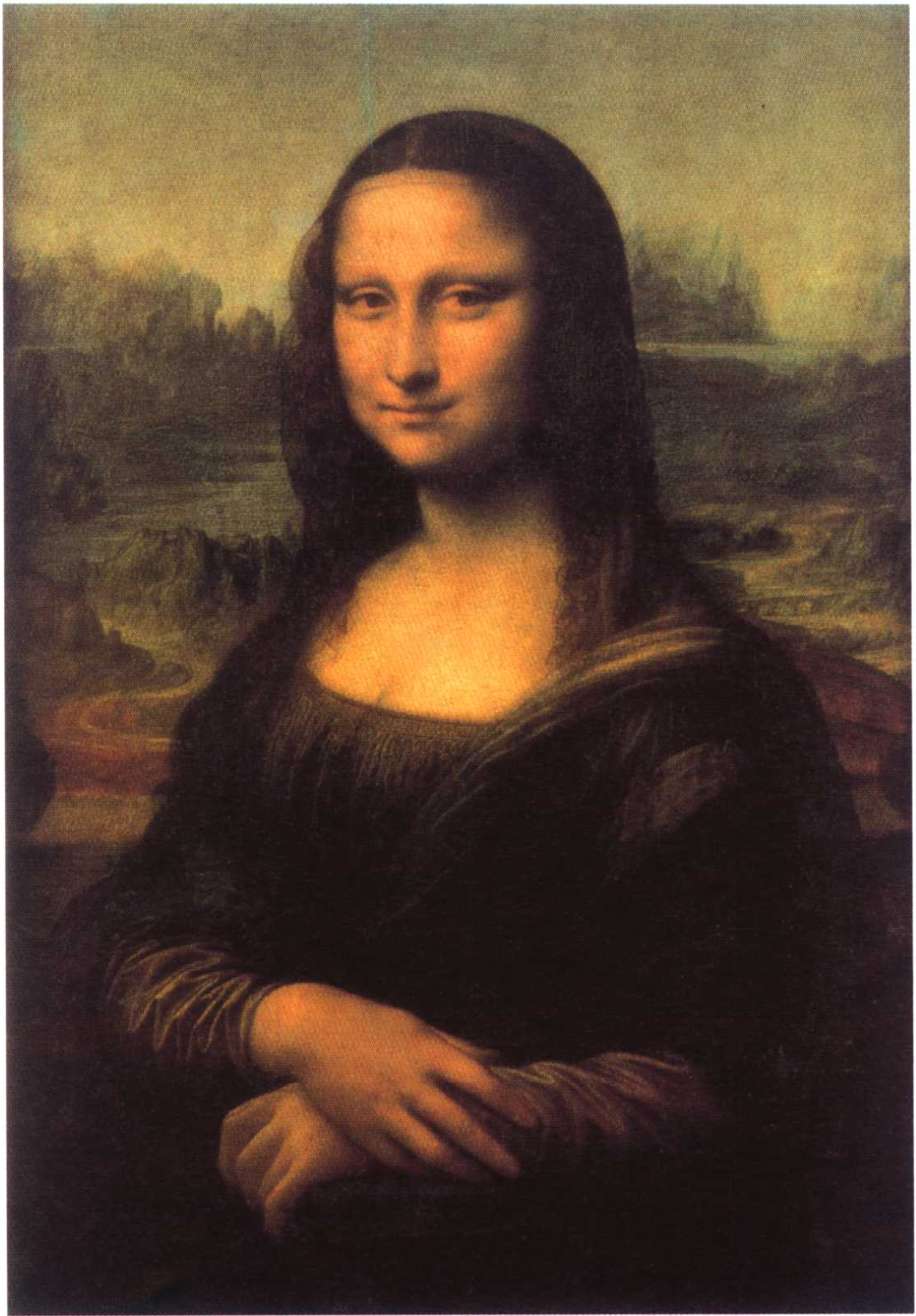


图19.[意大利] 达·芬奇（L.Da Vinci）《蒙娜丽莎》 1503-1506年

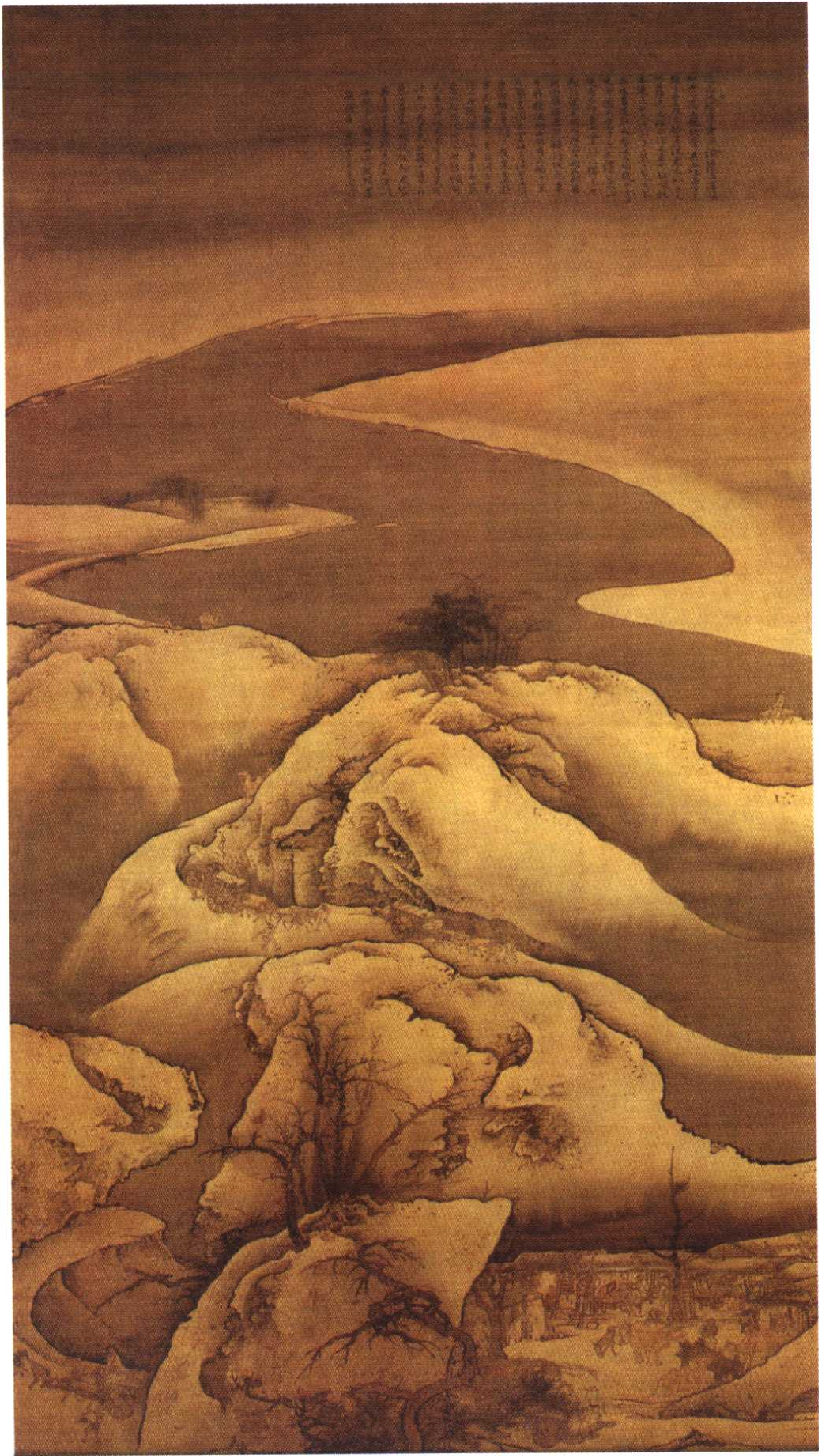


图 26. [清] 李寅 《盘车图》



图 24.[古希腊] 雅典 帕特农神殿 公元前 448-432 年

图 28.[德] 波恩 20 世纪建筑

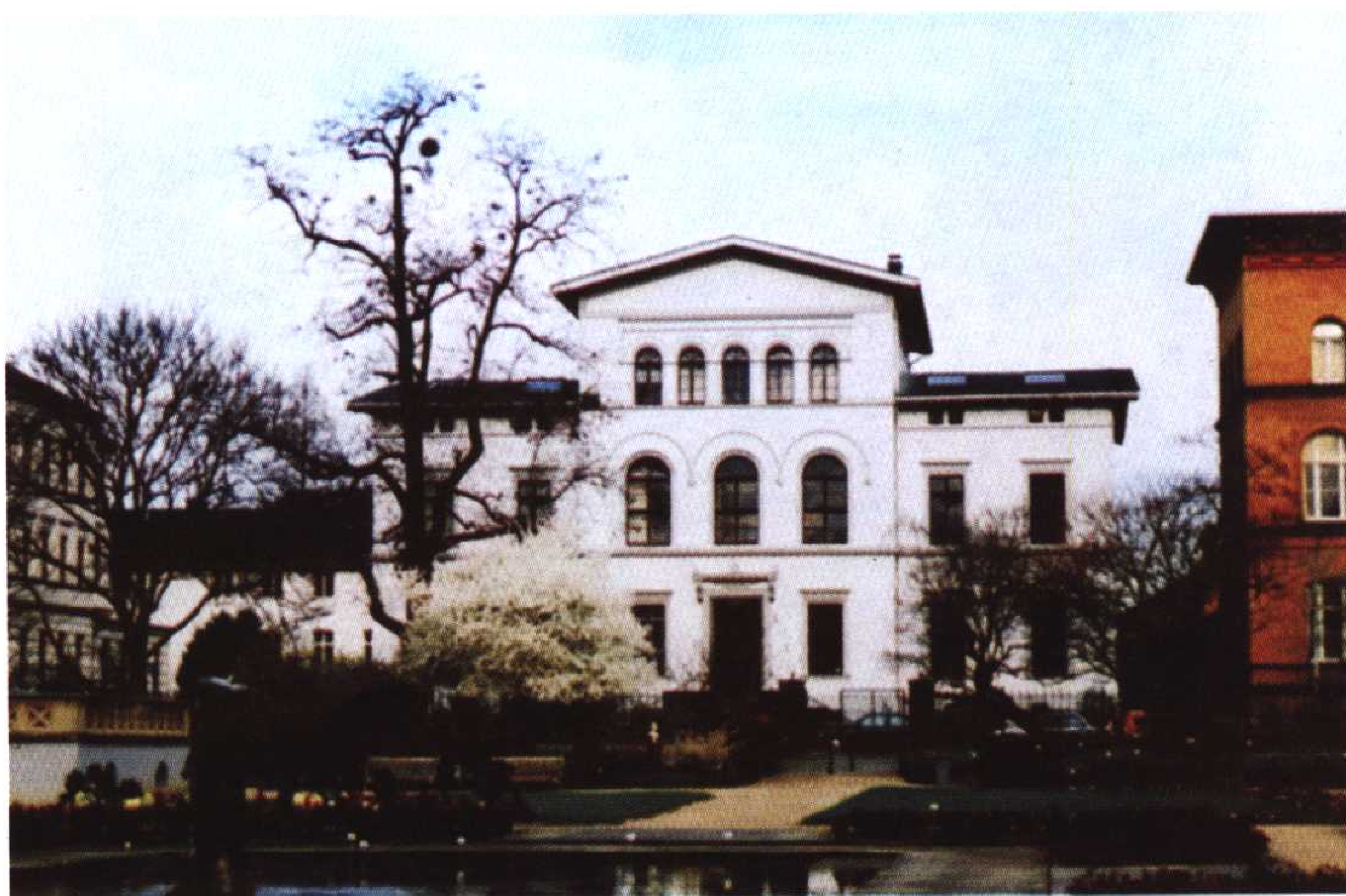




图 33.［意大利］提香（Titian）《圣母升天图》1516-1518 年

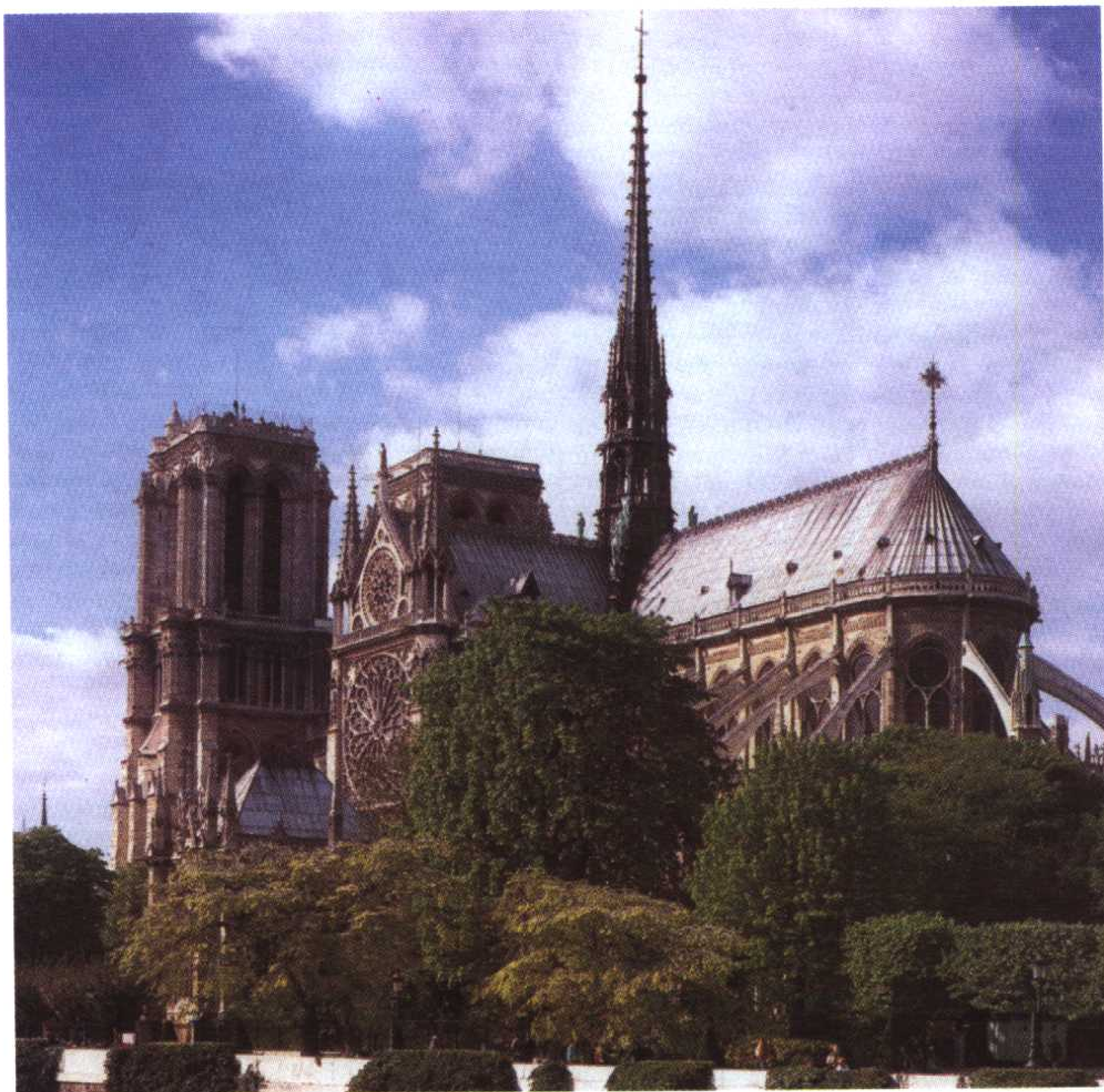


图 35.[法] 巴黎圣母院 1163 -1250 年



图 31.[古希腊] 陶瓶 《阿克琉斯和埃阿斯对弈》 公元前540年



图 40.[晋]王羲之《兰亭序》

图 42.[元] 赵孟　《頫松平远图》(局部)

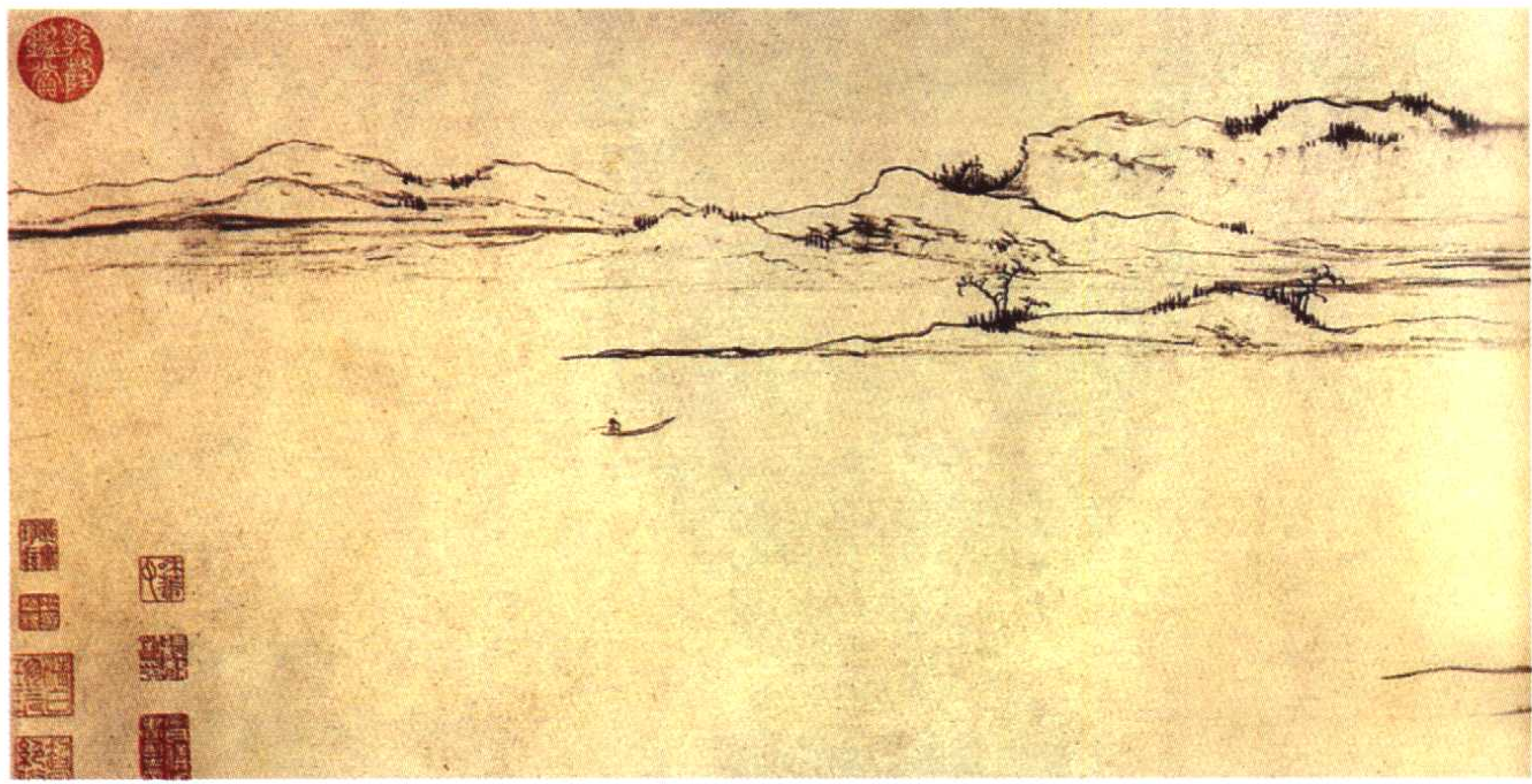




图 54.[意大利] 拉斐尔（Raphael S.）《大公爵的圣母》 1505年



图 42.[法] 大卫（J.-L.David）《霍拉蒂父子的誓言》1784 年

图 51.[法] 塞尚（P.Cézanne）《圣维克多山》1897-1890 年

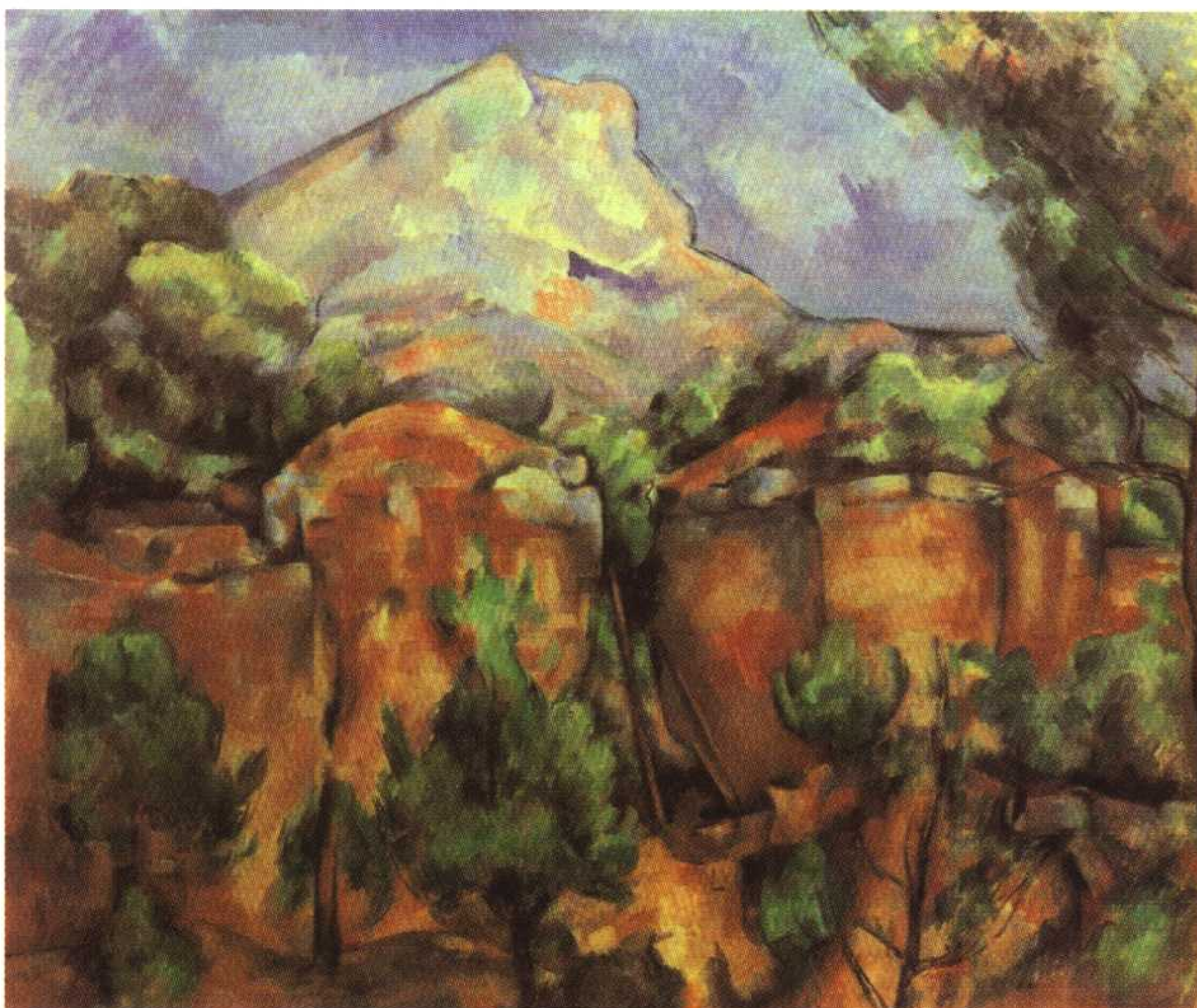




图 47.[荷兰] 维尔麦尔（J.Vermeer）《厨房女佣》1658年

图 48.[法] 米勒（J.F.Millet）《拾穗者》1857 年





图 63.［明］董其昌《秋兴八景之一》



图 79.[清] 姚文翰 《四序图》

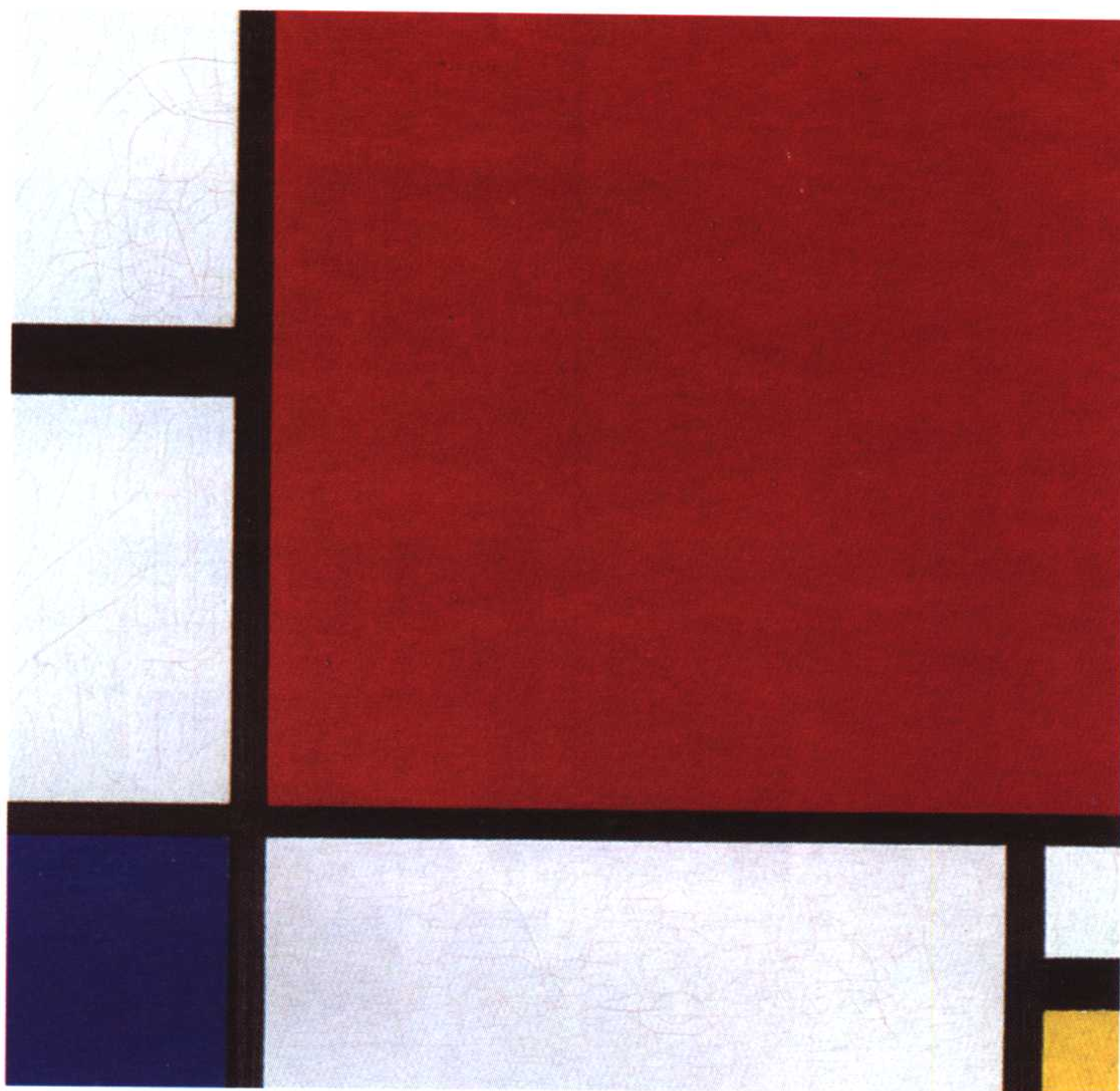


图 82.[荷兰] 蒙德里安（P.Mondrian）《红、黄、蓝的组合》1930 年

图 83.[法] 奥彭海梦（M.Oppenheim）《对象》1936 年



总　序

汤一介

中国传统文化对人文精神是特别重视的。我国古老的经典《周易》说："观乎人文以化成天下。"(《贲·彖辞》)意思是说，观察人类文明的进展，就能用人文来教化天下。可见我们的老祖宗已经非常注重对人的人文精神的教化了。所谓人文教化就是用人文精神来教育人。那么，人文精神从何而来呢？照《周易》看，它是在人类文明的发展中积累起来的，也就是说，它是在历史发展过程中形成的。在我国历史的长河中积累了许多宝贵的人文精神教化的经验，例如我国伟大的思想家、教育家孔子所说："德之不修，学之不讲，闻义不能徙，不善不能改，是吾忧也。"(《论语·述而》)不修养德行，不讲究学习，听到符合道义的话而不能跟着做，有了过错而不能改正，这些都是孔子所忧虑的。孔子的这段话可以说是对我国古代"人文教化"的很好的总结。我们的人文精神是什么？我想，就是要讲道德，讲学习，要使自己的行为符合道义，要勇于改正自己的错误。

在当今科学技术高度发达的情况下，我们必须看到，科学技术虽能造福人类社会，但也可能严重地损害人类社会。今天，许多事实已经证明科技的发展并不一定都是造福人类的；那么，我们如何引导科学技术的发展呢？就是要用人文精神来引导人们的思想和行为，也就是孔子说的，我们应该努力做到"修德"、"讲学"、"改过"、"向善"。"修德"并不容易，那必须有崇高的理想，有为人类长远利益考虑的胸怀。"讲学"同样不容易，它不但要求要天天提高自己，而且要负起人

文教育的责任。"改过",人总是会犯这样那样的错误,问题是要勇于改正错误,这样才可以不断前进。"向善"是说人生在世,应日日向着善的方面努力,提高自己的品德,做到"日日新,又日新",每天都有新的进步。只有做到这些,科学技术才不会脱离为人服务的根本目的,走到邪路上去。因此,我们应该看到,科学技术越是发展,越是需要用人文精神来加以引导。

在当今人类社会进入经济全球化的时代,经济上的竞争无疑是十分激烈的。我们的国家要坚强地立于世界民族之林,就必须有强大的经济实力。但中国自古以来,都强调"取之有道",也就是说做生意、赚钱应该合乎道义。可是面对我们国家的现实,有些人往往为了赚钱,取得高额利润,见利忘义,不顾及社会福祉,不讲信义,甚至做出坑害人民的事。为什么会发生这样的情况呢? 除了制度上的不健全外,最主要的就是缺少一种可贵的关怀人的精神,缺乏关怀人的精神的教育。我们做一切事都应"以人为本"。为什么要发展经济? 最根本的目的就是为了绝大多数人民的利益,离开这一点,发展、赚钱都是不可取的。如果说发展经济应"以人为本",那么,在我们发展经济的过程中,就应处处考虑到老百姓的利益,这就需要有一种关怀人的人文精神,并对全社会进行关怀人的教育。

现在,北京大学出版社将出版一套《普通高校人文素质教育通用教材》,这是一件非常有意义的事。大学生是建设富强、繁荣的中国的生力军,我们国家未来的健康、合理地发展就要靠这批大学生,因此,使他们受到良好的人文素质教育尤其必要。我们的大学生当然要掌握最先进的科学技术,当然要担当促进我国经济快速发展的重任,但千万不要忘记了所有这一切都是为了人,为了人的幸福。首先应关怀人,关怀千千万万普通老百姓,做一个有理想,讲道德,能继承和发扬我国优秀民族传统,有人文关怀的人。我相信这套教材一定能在大学生成长的人生道路上起着良好的引导作用。



引言

作为一个在大学里长期从事美学专业研究和教学的学者，我总是要面对学生和读者提出的这个问题：艺术是什么？

我的回答是：这不是一个能够简单回答的问题。学生和读者自然不满意我这个回答。最近在课堂上又面对这个问题的时候，我把《不列颠百科全书》的定义介绍给大家："艺术是用技巧和想像创造可与他人共享的审美对象、环境或经验。"[①]我自己认为这个定义是最简单明确、最有概括性的艺术定义。但是，大家仍然不满意，认为艺术的定义不应当如此简单：难道艺术就只是这样的吗？

"艺术是什么"的问题，不是一个通过定义可以解决的问题，而是一个需要在人生世界中不断体验和思考的问题。纵观人类文化历史长河，我们会发现，人类是在多层次、多途径上进行艺术活动的。大概地讲，在远古史前时代，艺术是包含在巫术活动中的，它的主要作用就是创造神秘共同感(人神交通)；进入古代文明时代，艺术的主要功能是为宗教和政治服务的，它帮助建立社会统一感和宗教的虔诚信仰；在现代社会中，艺术活动的新特点是，伴随着主体性和自我意

① 《不列颠百科全书》第1卷，中译本，中国大百科全书出版社，1999，第507页。

识的发展,艺术成为一种自我体验和自我表现的基本形式。在当前消费时代,艺术发展的主要趋势是,与商业和信息—大众传播技术联合起来,转型为以娱乐消费为主题的大众文化活动。与艺术功能的转换相一致,艺术的构成形式和审美意识也相应地发生变化。

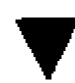
正如不同的时代、不同的文化都有不同的艺术精神一样,在今天,每个人都可以拥有自己独特的艺术观,对艺术有不同的需要。在一定程度上,消费时代的大众文化活动也鼓励并且致力于满足个人不同的艺术需要。但是,我坚持这样的艺术观:艺术对于人生最根本的价值,也是它真正的重要性,是为我们的人生开拓一个既非现实也非虚假的有价值、有意味的世界。这是一个由审美体验建立和把握的真实世界。在艺术创造的世界中,我们的人生境界被深入展开了,我们的生命、情感和精神都会从中获得超越与提升。艺术是让我们因为深刻地感受人生而自由地热爱人生的体验活动。[①]

探索艺术境界的历史丰富性,并且真切地去体验这种历史丰富性,使之成为我们当代人生意义和情感追求的重要支持与底蕴,这就是本书的主题。



① 参见叶朗:《胸中之竹》,安徽教育出版社,1998,第 22—24 页。

目 录





第一章

美　艺术　美学

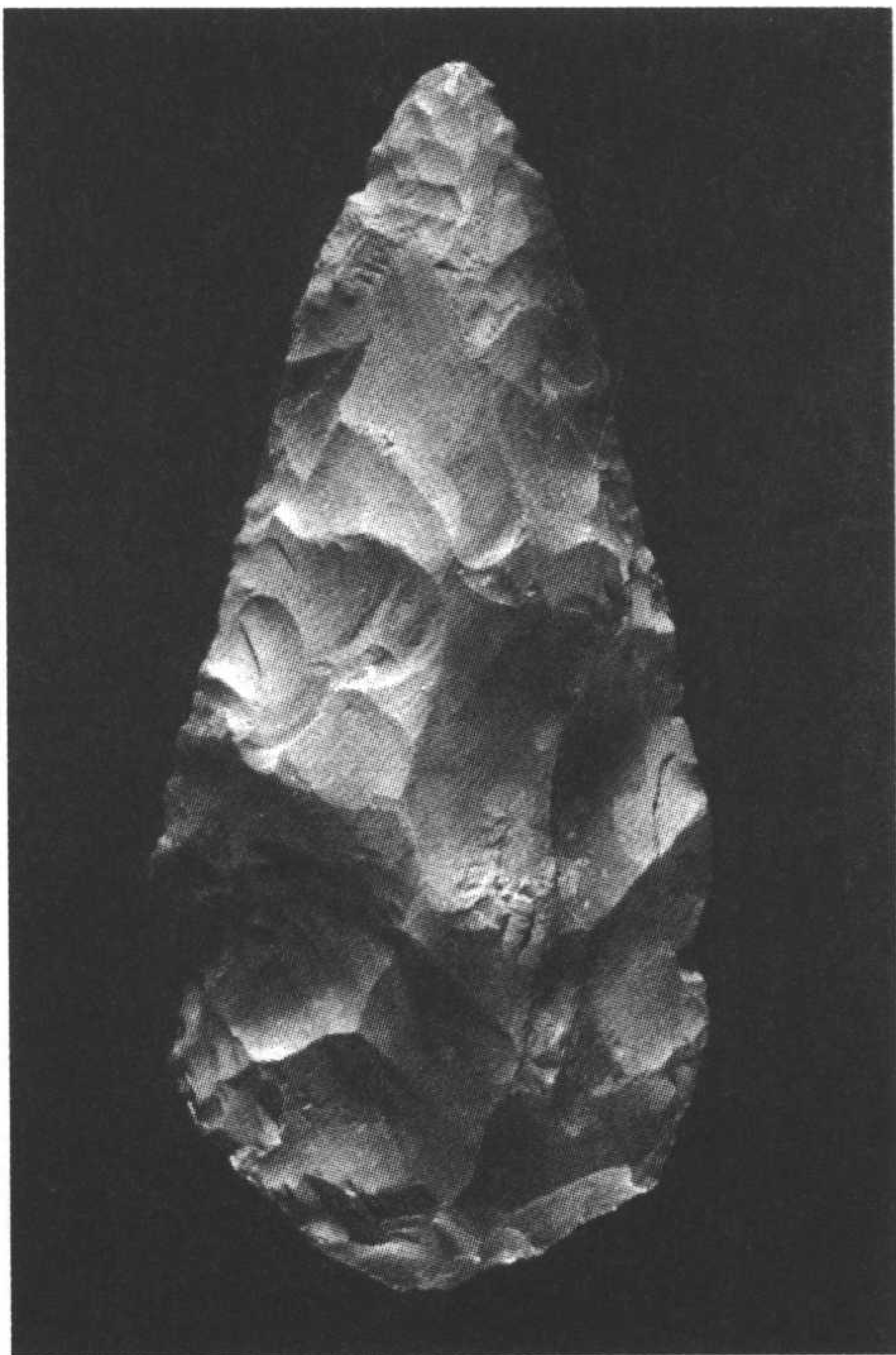


1. 人类语境中的“美”

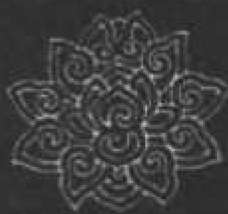
“美”的古代概念

在中国古代文化中，“美”是一个广泛使用的概念。但是，它的含义是含混、多重的。汉代许慎《说文解字》说：“美，甘也。从羊大。羊在六畜主给膳也。美与善同意。”说明了这个概念的含混和多重性。首先，美是指物质对象给予味觉和视觉的官能满足，所谓“美味”、“美色”。墨子讲“食必常饱，然后求美”（《墨子·佚文》），其中的“美”，即指美味。《吕氏春秋》说“人之于色也，无不知说美者”（《孝行览·遇合》），其中的“美”，即指美色（好看的东西）。但是，在先秦文献中，“美”这个字，更广泛地用来表示对事物的肯定性评价。在这个意义上，“美与善同意”。比如，荀子的著名命题“不全不粹不足以为美”（《荀子·劝学》），结合上下文可明显看到，这个“美”是对君子修身求善的最高境界，即“至善”的规定。

在先秦文献中，美不是与善相对的概念，也很少与丑对立使用，而更多的是与恶相对使用。“天下皆知美之为美，斯恶已”（《老子·二章》）。“其美者自美，吾不知其美也；其恶者自恶，吾不知其恶也”（《庄子·山木》）。“故知美之恶，知恶之美，然后能知美恶矣”（《吕氏春秋》）。美恶相对使用，有时有善恶相对的意义，但更多的是指美丑相对。在这三则引文中，“美”即指“美色”（好看的东西），“恶”即指



1. 旧石器时代石器，约10万年前。对称性和规则化的造型，使手中的工具方便适用，但也培养了史前居民的形式感。



“恶色”（难看的东西），即丑。孟子讲“可欲之为善”，美就是“善”，是对欲望的满足。丑之所以为“恶”，因为它不能满足欲求，是“不可欲”（所以有“恶心”之说）。就此而言，善（美）恶（丑），并不具有道德意义，而只是以官能满足为标准的直观评判。善（美）恶（丑）的道德含义是在社会伦理化的过程中被赋予的。这个过程是欲望与道义、感性原则和理性原则分离的过程。在这个分离过程中，美的概念也向两个方向分化：一方面，它被伦理化、精神化，仍与善同义，但在进一步的发展中被善同化，整合或取消；另一方面，它被限制在视觉感官满足的层次，专指“美色”，即“好看的东西”。因此，在先秦思想中，一个新的趋势是相对于“善”的伦理化，剥除“美”的伦理价值。由于失去伦理价值的支持，美成为纯粹满足感官欲望的对象（“色”或“美



2. [商]方匜，商鼎的变形。祭祀礼器，用于盛酒。器体表面雕刻装饰，既是商代工艺之美，又是商代社稷之用。



色”)。对于社会道德化的要求——善，美就成为“不可欲”的对象，成为“恶”或诱导恶的根源。以美为恶，尤其针对女性。春秋时，叔向母不同意儿子娶艳美的女子为妻，理由是“吾闻之，甚美必有甚恶……且三代之亡，共子之废，皆是物也”(《左传》)。

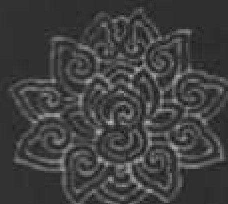
但是，从《论语》中多次对“美”的使用来看，孔子基本上没有把美和善区分开来，一般是在“善”的意义上使用“美”。[①] 他讲“里仁为美”、“君子成人之美”，更以“君子惠而不费，劳而不怨，欲而不贪，泰而不骄，威而不猛”为五美。他关于《韶》乐“尽美尽善”、《武》乐“尽美未尽善”的判断，传统的注释都从美善分离的意义上解释。[②] 这种解释缺少充分的根据。应当提出一种相反的解释，即孔子关于《韶》、《武》的论断，不是在美善分离，而是在美善同义的意义上做出的。对于孔子，“美”是较低层次的善，而“善”则是更高层次的善。《韶》称颂舜以圣德受禅让，所以“尽善”；《武》赞扬武王以武力取天下，则只“尽美”。在这里，善与美，只是程度的差异，而不是形式与内容的差异。孔子评论卫公子荆“善”居室，有“苟合矣”、“苟完矣”、“苟美矣”之说。

① 据有人统计，孔子在《论语》中 14 次讲到“美”，其中 10 次是“善”和“好”的意思。

② [清]阮元(校刻)《十三经注疏·论语注疏卷三》，中华书局，1980。



3. 仰韶文化：彩陶画盘，约公元前4000年，陕西半坡出土。这个人鱼合体的画盘，表现的是远古神话观念。但是，它的高度抽象和对称的几何化造型，又表现了形式感对于远古“艺术家”的绘画行为的制约。



“美”即意味着完善。孟子说：“可欲之谓善，有诸己之谓信，充实之谓美，充实而有光辉之谓大，大而化之之谓圣，圣而不可知之谓神。”（《孟子·尽心章句下》）庄子讲：“尧曰：‘吾不敖无告，不废穷民，苦死者，嘉儒子而哀妇人，此吾所以用心已。’舜曰：‘美则美矣，而未大也！’”（《庄子·天道》）在这两则引文中，善、美、大，都是同义的，差别只在于以至善为目标的道德人格、精神境界的程度。这就说明，在美善同意而程度不同的意义上理解孔子所谓“尽善”、“尽美”，是有根据的。孔孟儒学对美的论说，主要的趋向就是把美的概念伦理化、精神化，最终用善统一美（取消美）。

与古代中国一样，在古希腊，“美”（καλόν）[①]同样是一个含混多义、与“善”不能区分的概念。毕达哥拉斯学派（*the Pythagoreans*）从音乐中的数量关系发现，一些数量比例可以构成和谐的形式，就是美。他们把以数的比例为基础的和谐原则推广到宇宙间一切事物，认为美就是适当的数量关系把复杂多样、矛盾冲突的成分纳入了统一和谐。对于毕达哥拉斯学派，和谐即美的原则，不仅适合直观的事物，也适合理性事物；既可以是人体的外在形式，又可以是人的内在精神、天体运动的神秘秩序。这是古希腊哲学家最早对美的意识，它

① “美”：Bellus、Pulchrum（拉丁语），Biau、Beau（法语），Beauty（英语）。

对后来美的概念影响很大。不过,后来的苏格拉底(*Scorates*)就不赞成把美理解成和谐结构(形式)的观念,不同意美是客观、独立的。他认为,美和善是同义的,判断它们的根据就是某种事物是否适合另外的事物;当一个事物适合另一种事物,它就在同样的意义上既是善的,又是美的;否则,它就既是恶的又是丑的。[1] 在苏格拉底之后,柏拉图(*Plato*)在《理想国》、《大希庇阿斯篇》、《斐利布斯篇》、《斐多诺》、《会饮篇》等著作[2]中多次讨论美的概念。他谈到自然景物的美、生活用品的美、形体的美(动物、人体和女神)、艺术品的形式美和行为制度的美等直观形态的美,也谈到品德美、性情美、人格美和精神美等非直观的内在美,还谈到纯形式(几何形式)的美、理智的美、灵魂的美和理念的美等纯理性的超验的美。可以说,柏拉图总结了古希腊"美"的概念的所有含义,而这些含义的总和构成的基本特征就是:"美"的多义性和与善混同。

然而,柏拉图的重要作用不在于对美的概念多重含义的总结,而在于他把美的概念理性化、绝对化,使美成为超验的存在——"美本身"。在《大希庇阿斯篇》中,柏拉图谈到现实中的各种美的事物,并且举出了各种美的原因:感觉的快乐、比例适当、合适有用、有益于善。但是,他认为,现实中的美的事物,都是相对的——与不同对象相比较,同时既是丑的,又是美的。例如,一个美丽的姑娘,肯定比一匹美丽的母马美,同时肯定比美丽的女神丑。因此,这些美的事物的美还缺少真理性,不是真正的美。真正的美,是加到一切事物上面,就使那件事物尤其为美;美是而且将来也还是对于一切人都是美的。所以,真正的美,就是绝对的、普遍有效的美,是一切美的事物的原型和原因。柏拉图称它为"美本身"或"美的理念"。现实中一切美

① [古希腊]色诺芬:《回忆苏格拉底》,中译本,商务印书馆,1984,第114页。

② 本书所引用柏拉图文章,均出自[古希腊]柏拉图:《文艺对话集》,中译本,《朱光潜全集》第十二卷,安徽教育出版社,1990。



4. 旧石器时代的三件女性雕塑，公元前 25000—20000 年。考古史上分别将它们称为：维宁多夫的维纳斯，旧石器时代女人像和拉斯蒲龟的维纳斯。这三个形象都以大幅度的夸张变形突出强调了女性作为人类生育者的生理特征：母性特征。这表现了旧石器时代人类对女性美的理想。



的事物，都是对“美本身”的模仿，在不同程度上分有了它的品质的产物——美的影子。在《会饮篇》中，柏拉图进一步阐释了美本身的超验性：它是理念世界的东西。相对于现实事物的美总是有生有灭的，它是永恒完满、不生不灭的；相对于现实事物的美是混杂不纯的，它是精纯统一的。美本身不是感官的对象，在现实中也不能获得它。要达到美本身，人应当先从爱形体的美开始，经过爱行为和制度的美、爱学问知识的美、爱优美崇高的道理，最后上升到哲学智慧的顶

峰，把握纯理性的美本身。[1] 这是一条从感性到理性、从现实世界到理念世界的道路。就这样，柏拉图把现实的美和超现实的美、感性的美和理性的美、相对的美和绝对的美分裂开来。

美作为感性形式

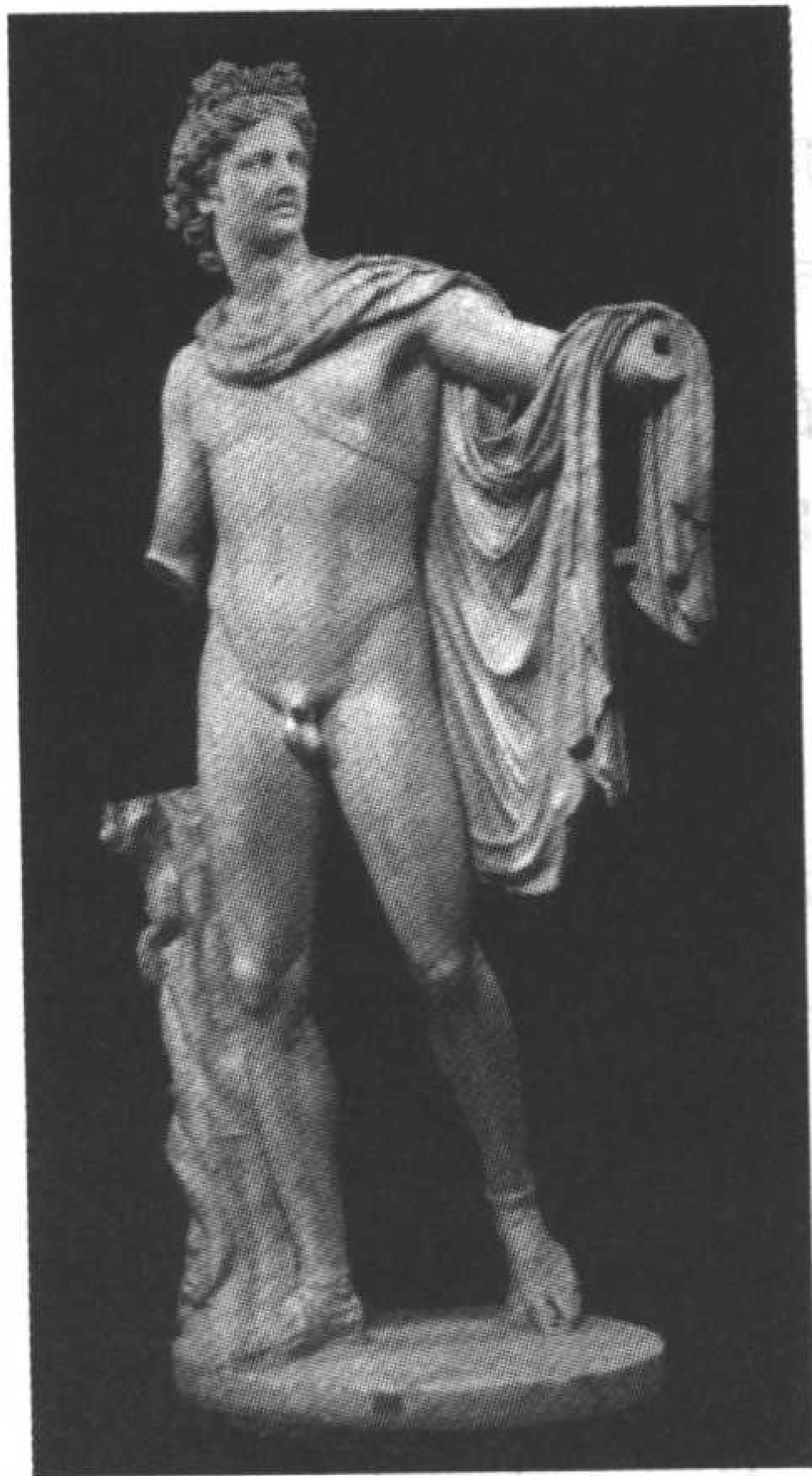
现在我们来谈现代意义上的美，即美学意义上的“美”。康德(Kant)说，当一个对象单纯因为它的形式在我们心中引起快感，而不引起占有的欲望，它是美的。[2] 这是美学关于“美”的第一个，也是最基本的规定。它表明，美的对象，既不是一个感官欲望的对象，也不是一个理性思考的对象，而是一个感性直观的对象——感性形式。那么，一个美的对象具有那些形式因素才能是美的呢？

在康德之前，对这个问题的思考，两个思想家最有代表性：英国的博克(E. Burk)和德国的温克尔曼(J. J. Winchelmman)。博克从经验主义立场出发，通过心理分析的方法得出结论，他说：“我所指的美，是物体中的能引起爱或类似情感的某种或一些性质。”[3]在审美的意义上，爱或类似的感情，来自于那些让人身心放松和怜惜的属性。所以，博克认为，一个美的对象，应当具有的基本属性是：娇小、光滑、细腻的变化、精致的装点和明朗而不刺眼的色调。根据这些规定，博克否定美与比例、适用和完善相关。他认为，美感总是来自于柔弱、

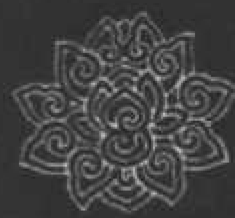
① ［古希腊］柏拉图：《文艺对话集》，中译本，《朱光潜全集》第十二卷，安徽教育出版社，1990。

② Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, § 1.

③ E. Burk, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, University of Noter Dame Press, 1968, p. 91.



5.《贝尔韦德里的阿波罗》。这是一个古罗马复制品,原作可能创作于公元前4世纪的希腊。温克尔曼对之推崇之至,认为它是希腊美的理想的最高典范。



不足、欠缺的对象。与博克不一样,温克尔曼关于美的观念是以理性主义原则为出发点的。理性主义追求严谨的秩序、完整的形式和单纯明确的统一性。这个出发点确定了温克尔曼不是从生活中的审美感受,而是从对古希腊造型艺术、特别是古典时期的雕塑中寻找美的规则。他认为,一个形体必须具有这些基本特征才是美的:统一、多样和协调。要满足这些规则,一个美的形体的构造必须是单纯、柔和、富有细腻的变化的。[①]

沿着理性主义的思路,可以从古典的造型艺术(绘画、雕塑和建筑)概括出一些具有普遍意义的美的形式原则。它们是:对称与均衡、节奏与韵律、多样与变化、和谐统一。无疑,我们可以使用这些形式美原则分析任何一个古典造型艺术作品,得到肯定的答案。比如,古希腊的帕特农神庙(*Parthenon*),之所以被视为古典建筑的完美典

① [德]温克尔曼:《希腊人的艺术》,中译本,广西师范大学出版社,2001。

范，原因就在于它的建筑设计在整体上和细节上都极精妙地运用了形式美原则。但是，尽管形势美原则可以用于分析艺术作品，却不能作为指导艺术创作的具体规则。19世纪后期对帕特农神庙的重新勘测发现，这座世界第一神庙的精妙处恰恰在于：建筑师对数学的精确性的"巧妙变动"。[①] 黑格尔说形式美的原则是抽象的原则，它所实现的统一是抽象的，没有生命的不真实的统一。[②] 现实的审美经验更多的是支持"美是单纯个人对客体某些属性的愉快感觉"的观点，而不是支持"美是直观形象对一些普遍原则的体现"的观点。正如生活中的每个人的心灵是丰富多样的，呈现于每个心灵的美的景象也是丰富多样的。这是"美"不可最终规范和测度的根源。

然而，尽管有审美经验的否定，把形式美的原则普遍化、绝对化仍然是一种强烈的美学动机。实验美学之父，德国美学家费希纳(G. Fechner)在1876年出版了他的《美学导论》(*Vorschule der Asthetik*)。在书中，费希纳利用他的实验结果表示了对另一位德国美学家蔡辛(A. Zeising)的观点的支持。蔡辛认为，21∶34的黄金比例[③]是一种标准的审美关系，是在整个自然界和艺术中占优势的比例。[④] 费希纳的著作不仅推动了把黄金比例确定为基本的形式美规则的思想，而且在美学中形成了存在普遍有效的形式美原则的思想。根据这种思想，无论建筑和艺术品的具体功用、内容如何，符合某些规则的形式(如黄金比例矩形)必然引起所有人的愉悦感(美感)。这是形式主义美学的基本观点，一度有着广泛的影响。这种形式主义观点因为把形式对感觉的影响抽象化、绝对化而面临着严重的理论难题。英国

① [英]特奥多·安德列·库克：《生命的曲线》，中译本，吉林人民出版社，2000，第417页。

② [德]黑格尔：《美学》第一卷，中译本，《朱光潜全集》第十三卷，安徽教育出版社，1990，第177页。

③ 黄金比例有不同的表示方式，但基本比值是约为1∶1.618。

④ [英]鲍桑葵：《美学史》，中译本，商务印书馆，1985，第489页。



6.［希腊］《梅迪奇的维纳斯》，公元前3世纪。这个丰满、强健而匀称和谐的希腊美女，与史前时代的巨胸硕臀的女性塑像，不啻是天壤之别。与阿波罗雕像一样，它体现的是以和谐为美的希腊精神。



美学家鲍桑葵(B. Bosanquet)在1892年出版的《美学史》中就批判了这种形式主义观点，他指出："毫无疑问，人们在某些图形中对一定图形所表示的喜爱是有一些道理的，这些道理虽然微不足道，却是确定的，但是，由于这种空虚的形式可以有象征的内容太少了，图形的具体用场可以很容易地克服对于一定图形的偏爱。"①

对形式美的抽象原则的迷信，诱导了一种宇宙论的美学观念。这种观点认为，人对于某些自然形式的审美偏爱根源于人与自然在有机体层次或物理层次的直接认同。比如，有的学者认为，因为人体是左右对称的，所以人偏爱一切对称的形象；又因为人体的结构是以黄金比例为基础的，所以人见了一切黄金比例的形式都会产生快乐。一种更为偏激的说法主张，人和世界都是以黄金比例为基本原则的，黄金比例是宇宙同一性的表现，所以人对黄金比例形式的审美欣赏本质上是对宇宙同一性的自我意识。我们首先应当

① ［英］鲍桑葵：《美学史》，中译本，商务印书馆，1985，第491页。

否定把黄金比例作为宇宙同一性的表现的观点。因为黄金比例不仅不是全宇宙，而且也不可能是全人类的比例基础，否则，明显的事实会把绝大多数人排除在“人”的队伍之外。其次，我们应当赞成黑格尔，因为他提示我们，人体组织只有外在的部分是平衡对称的，并显示出抽象的外在的统一；在其内部组织中，五脏六腑都不是整齐一律的。“在生气贯注的生命里，再往高一级走，在自由的心灵里，这种单纯的整齐一律就要让位给有生命的主体的统一。”[①]所以，以人体组织与自然对象的构成的相似性来确定“美”的宇宙学根源的论说是没有充分根据的。

一种相似的说法来自于“美”与科学意义上的“真”的同一性观点，即认为“美”是自然的科学性的“真”的表现。这种观点特别获得20世纪以来的物理学、特别是量子物理学的支持。现代物理学把物理世界的存在统一规定为粒子间的四种相互作用(力)[②]，对称性是决定相互作用的主要因素。对称性以它强大的力量把物理学中那些看上去毫不相关的方面捆在了一起，因而和统一的观念紧紧相联。科学家，特别是爱因斯坦以来的物理学家，都主张以统一和简单为美的观点。对称性在现有的一切设计中，最大程度上满足了他们对科学的美的渴望，因此被认为是“单纯和美丽的”[③]。无疑，科学中的对称性可以使理解它的科学家产生特殊的美感，但是这种美感是与日常生活中对对称性的美感有重要区别的。因为，科学的单纯的认识动机把属于理性的简单性和统一性作为对这种对称性的基本规定。日常生活中的审美经验，即使是对称性的感觉，并不必然地限定在简单性和统一性原则中，相反，它要求在更丰富、生动的层次上来展示和

① [德]黑格尔：《美学》第一卷，中译本，《朱光潜全集》第十三卷，安徽教育出版社，1990，第169页。

② 四种相互作用是：电磁作用、引力作用、强力作用和弱作用。

③ [美]杨振宁：《基本粒子及其相互作用》，中译本，湖南教育出版社，1999。[美]阿·热：《可怕的对称》，中译本，湖南科学技术出版社，1998。

感受某种形式观念。这就是说，美学的价值取向在更大的程度上，是与科学相反的。因此，科学的“真”与美学的“美”虽然有相关、甚至相通的成分，但是，两者是绝对不会最终走向一致的，否则，美学就应当变成科学。

20世纪70年代以来，实验心理学对黄金比例是否是一种普遍有效的形式美规则，做了多次跨文化实验。被试对象包括欧洲居民和非欧洲居民，实验具有人类学意义。多次实验证明，无论在欧洲文化环境中，还是非欧洲文化环境中，黄金比例都不是具有审美优势的形式规则。心理学家艾森克(*H. Eysenck*)指出：“总而言之，黄金比例被证明并不是美学家或实验美学家的一个有效的支点。”[①]这宣布了美学的黄金比例之梦的破灭。黄金比例之梦的破灭，给予我们的教训是，抽象的研究审美形式，并且试图从形式中抽象出某种普遍有效的形式规则，是一个错误的出发点。与此相应，也否定了从宇宙学层次、或科学立场阐释美的根源的可能性。

美作为价值表现

康德说：“没有关于美的科学，只有对美的批评；也没有美的科学，只有美的艺术。”[②]所谓“对美的批评”，就是联系于审美主体的内在可能性分析和解释审美经验（审美现象）。在对美的批评中，不是审美对象的客观自在的属性被关注，而是对象（及其属性）对于审美主体的意义和价值被关注。换句话说，在这里，“美”是作为人类主体

① Cf., W. van Damme, *Beauty in Context*, E. J. Brill, 1996, p. 68.

② Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, p. 184.

的表现和可能性来理解的。以此为出发点，对“美”的真正系统的阐释需要在三个层次上展开：第一，审美人类学；第二，审美文化学；第三，审美个性。

20世纪后期的人类学在对人类审美心理的跨文化研究中，揭示出一些形式因素具有跨越文化界限的审美优势。这些因素是：巧艺(skill)、对称(symmetry)和均衡(balance)、清晰(clarity)、光滑(smoothness)和明亮(brightness)、青春(youthfulness)和新颖(novelty)、精致(fineness)。人类学家普遍认为，这些具有审美优势的形式因素，在各种文化环境中都被作为基本的审美标准，即跨文化的审美标准。人类学家不承认有超文化的审美标准(the transcultural aesthetic criterion)，只承认有跨文化的审美标准(the across-cultural aesthetic criterion)。他们的基本观点是，一切文化原则，都必须在具体的文化经验中形成，并且在这些经验中具体地产生作用。也就是说，一切文化原则都受到具体文化环境的制约。之所以存在跨文化审美标准，根源在于：第一，人类具有共同的有机体结构；第二，人类共有着一些基本的生存经验和相应的基本价值。文化人类学家凡·达姆(*W. van Damme*)认为，这些基本的审美标准，可大致分为两类。一类标准是：对称、均衡、清晰、明亮、光滑、精致等。这类标准在最基础的层次上，满足了人类神经生理水平上对秩序的基本需要。因为人作为一个有机体，是一个有秩序的组织。混乱，是秩序的破坏，在极端的情况下则意味着有机体的死亡。就人类对外界环境的基本经验而言，秩序给人安全感和稳定感，混乱总是和潜在的威胁联系在一起，则让人感到到恐惧和不安。“在心理深层，我们恐惧混乱，渴望建立秩序来控制它。”[①]因此，展现秩序性的对称、均衡、清晰总是给我们快感。在更具体的认知层次上，对称、均衡和清晰等形

① Cf., W. van Damme, *Beauty in Context*, E. J. Brill, 1996, p. 68.

式因素，把规则性赋予对象，有助于我们认识对象、传达信息。这就是说，这些合规则的对象能够更好地满足我们认知的需要，所以给我们快感。另一类标准是：新颖，以及它所包含的复杂性和奇异性。这类标准是适合人类的另一个基本冲动需要的，即开拓、探索的倾向，满足好奇心。它们为审美活动的创造性发展提供根据。①

人类学家认为，相同的有机体组织和共同的基本生存经验，不仅确立了一些共同的人类基本价值，而且也产生了对个体神经生理组织的影响。因此，对某些感性形式的知觉方式和情感反应相应地就会以种系发生的形式被保留、传播下来，成为人类共同的知觉方式和情感反应模式。用格式塔心理学（*Gestalt psychology*）的概念来解释，人类的知觉能力是建立在一个内在程序上的。这个内在程序使我们通过秩序和规则主动地把握对象。形式感则是这个内在程序的主要表现。对“美”的人类学阐释，着眼于在人类作为有机体和共同基本生存经验的价值要求这两个最基本的层次。人类学对“美”的基础性根源的揭示，向我们宣告了这个美学的基本原理：虽然“美”是一个含义丰富，充满差异的对象（能指），但是，归根结底，人，而且只是人自身，是美的根源，美的最终尺度。普罗泰哥拉（Protagoras）在公元前5世纪提出的命题，“人是万物的尺度”，如果在认识论上包含着不可避免的悖谬，则在美学上揭示了深刻的人类学根源。马克思主张“人也是按照美的规律进行建设的”，这个美的规律是以人的种的属性，也就是以人作为种的存在的尺度为基础的。② 但是，由于它是在最基础的层次上研究“美”在人类环境中的发生，这决定了人类学的审美阐释是“薄弱”的，因为它不能解释“美”的形式和意义在审美

---

① W. van Damme, *Beauty in Context*, E. J. Brill, 1996, III. 'Universalism in Aesthetice'.

② Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts*, in T. B. Bottomore (tr. & ed.), *Karl Marx Early Writings*, McGgraw-Hill Book Company, 1963, pp. 127—8.





7.［辽］木雕观音。也许，这是中国古代观音中造型最美的一座。中国的佛像艺术是与古希腊神像艺术有血缘关系的。然而，仍然可以看出两者之间的重要区别，即希腊神像艺术着重于以形体的优雅姿态和整体匀称来形成美的形象，而中国佛像艺术则着重于形象面容的生动传神。

经验的现实展开中的丰富多样性和发展变化。这就需要审美文化学的工作。审美文化学的工作是，在文化活动的层次上，具体阐释“人作为美的尺度”的具体展开和发展。也就是说，审美文化学要探讨：“美”是怎样作为特定文化价值和意义的表现被现实地构成和发展的。如果说，审美人类学着重于探讨“美”在人类存在层次上，即人与世界最基本的生存关系上的价值和意义内含，那么，审美文化学是在审美人类学的基础上，探讨和揭示“美”在不同的文化体系（语境）中的具体的价值意义和表现特征。因此，审美文化学是对审美人类学关于“美”的“薄弱阐释”的自然延伸——“深厚阐释”。[①]

在美学史上，希腊古典时期（约公元前 5—4 世纪）的艺术被公认

① See, W. van Damme, *Beauty in Context*, E. J. Brill, 1996, p. 104.

是创造了美的永恒典范的艺术。那么，这个永恒典范的实质是什么呢？是实现数理的因素（完美比例）和有机体（人体）的因素的统一。也就是说，古典艺术的理想是在造型中传达出真实的生命感的同时，使这个有生命感的形体达到数理形式的统一和稳定性。人，则是这个艺术理想的基本尺度。波兰美学史家塔达魁兹（W. *Tatarkiewicz*）说："希腊古典雕塑塑造神像，但是以人为原型的；希腊古典建筑为神建造了庙宇，但是它们的尺度是根据人的比例的。"①雅典民主制的建立（公元前508—507）及相应的社会文化思想的转换，是希腊古典艺术理想确立的基本原因。民主制赋予公民自由参与公共事务管理的权力，并且确定了公民之间独立平等的关系。这就要求公民具有相应的社会责任感、遵守以公共道德为目的的社会准则。因此，民主制既促进公民自我意识的发展，也促进社会生活的理性秩序的建立。自我意识的发展使人首先认识到他的有限性，而克服自己的有限性，达到无限就成为他的内在冲动。这个时期兴起的希腊悲剧正好表现了人在实现这个冲动中的悲剧角色。与此相应，希腊古典哲学关注的不再是世界的开端或目的，而是控制它的结构和法则。回答虽然是不相同的，但是都有一个共同的参照点：人。② 普罗泰哥拉提出"人是万物的尺度"，正是揭示了这个基本参照点。毕达哥拉斯—柏拉图的宇宙观念的内在前提是以人作为基本参照点的。他们主张世界的本质存在是以数的比例为基础的和谐（对称）的形式，这种纯数理的形式是绝对完美而永恒不变的。这种宇宙观念表达并满足了希腊人对普遍性、稳定性的渴望。所以，古典时代的希腊文化精神，一方面是肯定个体生命的真实性和意义，另一方面又要克服它的有限性，使之达到理性存在的普遍性和稳定性。这种文化精神体现

① W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol. 1, Thoemmes Press, 1999, p. 72.

② 希腊国家考古博物馆（雅典）展览介绍："古典时代，公元前5世纪。"

于艺术中，则是寻求个体形象的生动性和数理形式的完整性的和谐统一。这个统一的核心和尺度是人。温克尔曼在希腊古典艺术中看到普遍的自由而不是限制，这乃是因为人而不是其他超人的规则作为尺度，为希腊艺术注入了前所未有的活力，激发了希腊人审美意识的觉醒。

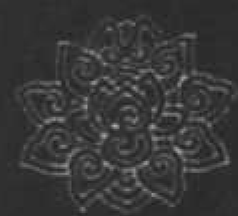
在审美人类学、审美文化学的基础上，对"美"的分析的第三个层次是审美个性。审美个性的意义在于：第一，"美"是由生活在现实中具有个性特征、自我意识的人来具体创造和体验的，因此，人类学的价值、文化学的价值，都要通过审美中的个人来体现，这个体现就产生出个性特征（差异）；第二，审美经验是非概念的直观感受活动。在审美活动中，审美主体的感性经验和感性能力发挥了重要作用，从而为审美主体的个性价值的实现提供了前提；第三，更进一步，自我意识总是在一定程度上介入审美经验，使个性价值成为一种自觉或非自觉的基本审美价值。

因为个人不是作为孤立的感性的（个人）而存在的，他的存在总是一个人类史和文化史的事实。马克思科学地指出："五官的养成是以往全部历史的作用。"[1]在他的直观感性活动中，个人仍然带着人类史、文化史的品性，因为他的感觉（五官）是属于人的感觉，而不是自然动物的感觉。审美个性中仍然包含着并体现人类学和文化学价值，这是不容置疑的。这正如康德所言，在本质上，审美的需要是一种社会性的需要，而且是人之为人的共同感和社会成员之间普遍交流情感的需要奠定了审美基础，促进审美活动的发展。[2] 但是，因为没有概念和法则的僵硬的规定性，即审美经验不是由外在的力量强

① Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts*, in T. B. Bottomore (tr. & ed.), *Karl Marx Early Writings*, McGgraw-Hill Book Company, 1963, p. 161.

② Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, pp. 40—41.

8.[希腊]《宙斯》,青铜像,公元前 460—450 年。这座雕像体现了古代希腊艺术的理想:把自然形象纳入完美稳定的秩序中,把个体的姿态提升为普遍性的形式。宙斯在投射雷电,但他的行动不再是一个有限者的行动,而是神的行动——永恒秩序的体现。



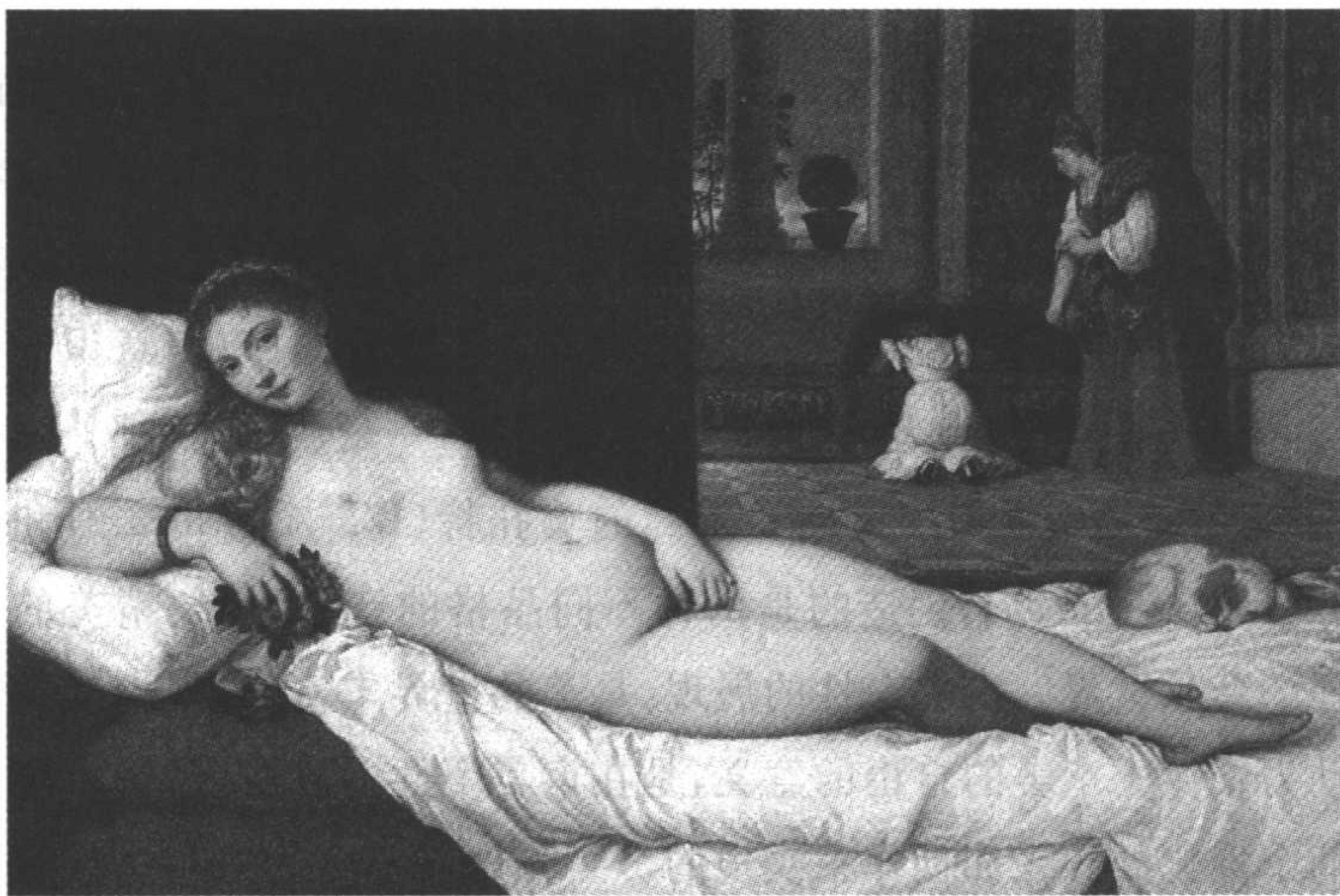
制的活动,个人就自然地在审美活动中自由地运用着他的审美判断力。这个自由包含了审美主体的个性价值,并且直接成为他的自我意识的体现。因此,对于同一个对象,在同样文化环境中的人可以有不同的审美判断(美或不美),表现出不同的情趣意向(审美意识的差异)。同是中国唐代诗人,李白杜甫诗风迥异,一豪放、一沉郁。18—19 世纪之交先后领军维也纳音乐界的莫扎特(*W. A. Mozart*)和贝多芬(*L. Beethoven*),创造的是两种不同品格的音乐世界:精美的或雄浑的音乐世界。审美个性的展现,是美的世界丰富多彩、生气蓬勃的动力根源。审美的自由的意义,是在审美个性的层次,通过审美主体的个性化的感受和创作来实现的。

"美"是人类学、文化学和个性三个层次相互作用、矛盾运动的产物。在人类历史发展的不同阶段、不同文化、甚至不同个人,这三个层次的作用是不同的。一般说来,在更远古的阶段,人类学的层次具有更为重要的作用,"美"更主要是表现人类生存的基本价值(如原始





9—1.[意大利]乔尔乔纳(Giorgione):《沉睡的维纳斯》,1505 年。这幅画展现的是一个具有古典意味的、带着梦幻色彩的优美的女性形体。提香曾参与此画的创作。



9—2.[意大利]提香(Titian):《乌尔比诺的维纳斯》,1538 年。这幅画明显与《沉睡的维纳斯》有血缘关系,存在母题和造型的接近。但是,两相比较,乔尔乔纳的维纳斯是一个幻想中的古典美的女性形象,而提香的维纳斯则是一个真实自然的躺在床上的具有诱惑力的女人。

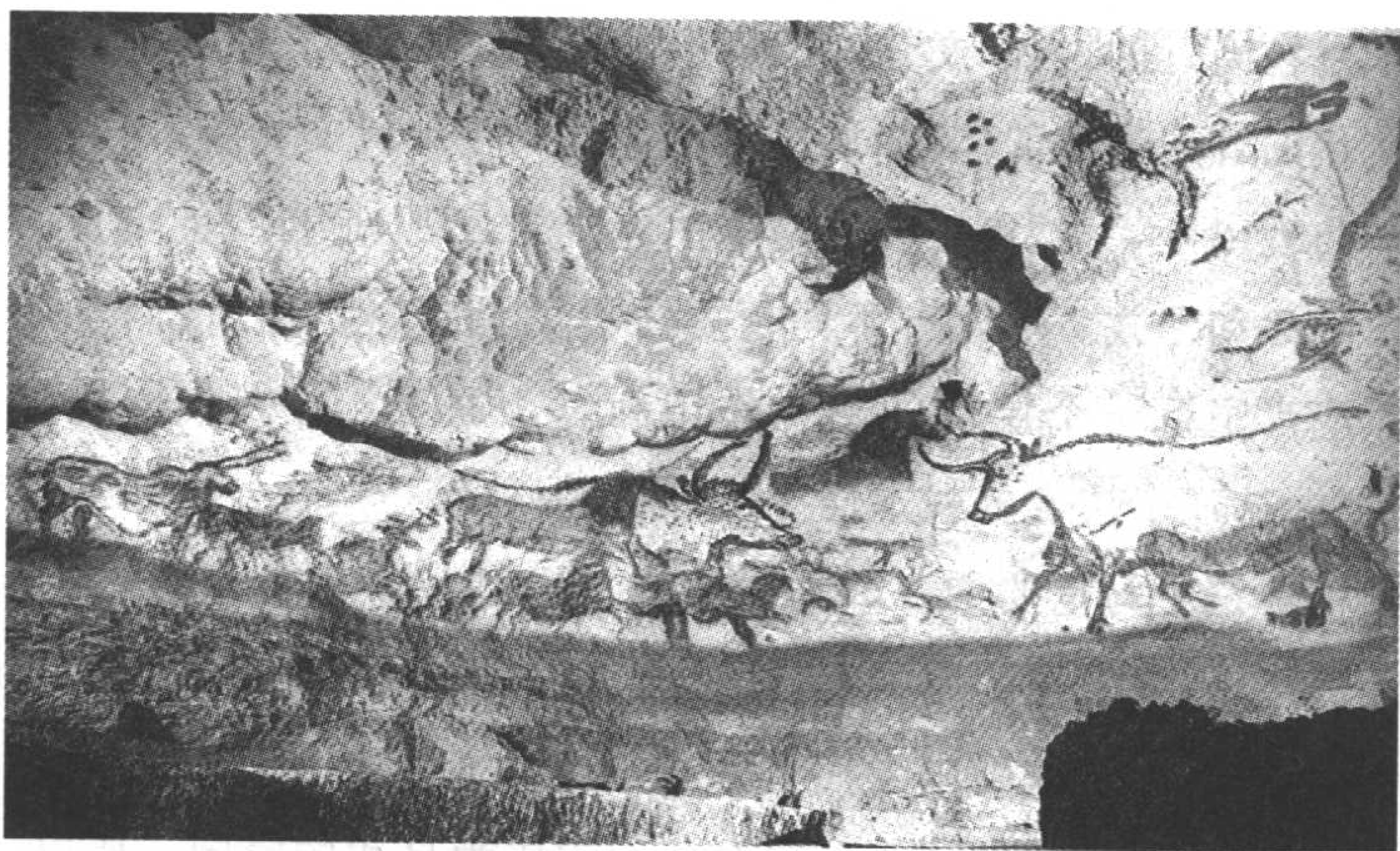
艺术)；在晚近的古代，文化学的层次则更为重要，“美”主要是作为一种文化的普遍价值的体现(如古希腊艺术)；在现代文化中，个性的层次被凸现出来，“美”更主要的是个性价值的表现，是自我的创造力和自由的活动形式。尽管有不同历史阶段的偏重，对“美”的哲学阐释仍然应当坚持三个层次的相互作用和复杂联系。在现代文化环境中，把握这三个层次的根本性统一，倡导一种以三层次统一为基础的审美精神是更为重要的。因为康德以来的现代性审美立场，在强调个性价值、自我表现的原则下，已经导致了很深的审美危机。在现代文化运动中，美学的确应当代替宗教成为精神家园(基础)的建设活动。现代艺术的实践证明，自我本身不能成为自我的家园。所以，实践地创造三个层次统一的审美精神，是美学发展的一个重要课题。在这个课题的展开中，一些流行的美学主张(口号)，比如“美是人与世界的统一”、“美是自由的表现”、“美是自我的肯定”等，都应当得到新的梳理、修正和阐释，而不应当继续作为一些似是而非、以偏概全的主张影响美学研究和人们的审美意识。

2.“艺术”的诞生

艺术概念的史前史

艺术史家贡布利希(*E. H. Gombrich*)指出：“我们不知道艺术是怎样开始的，正如我们不知道语言是怎样开始的一样。如果我们说





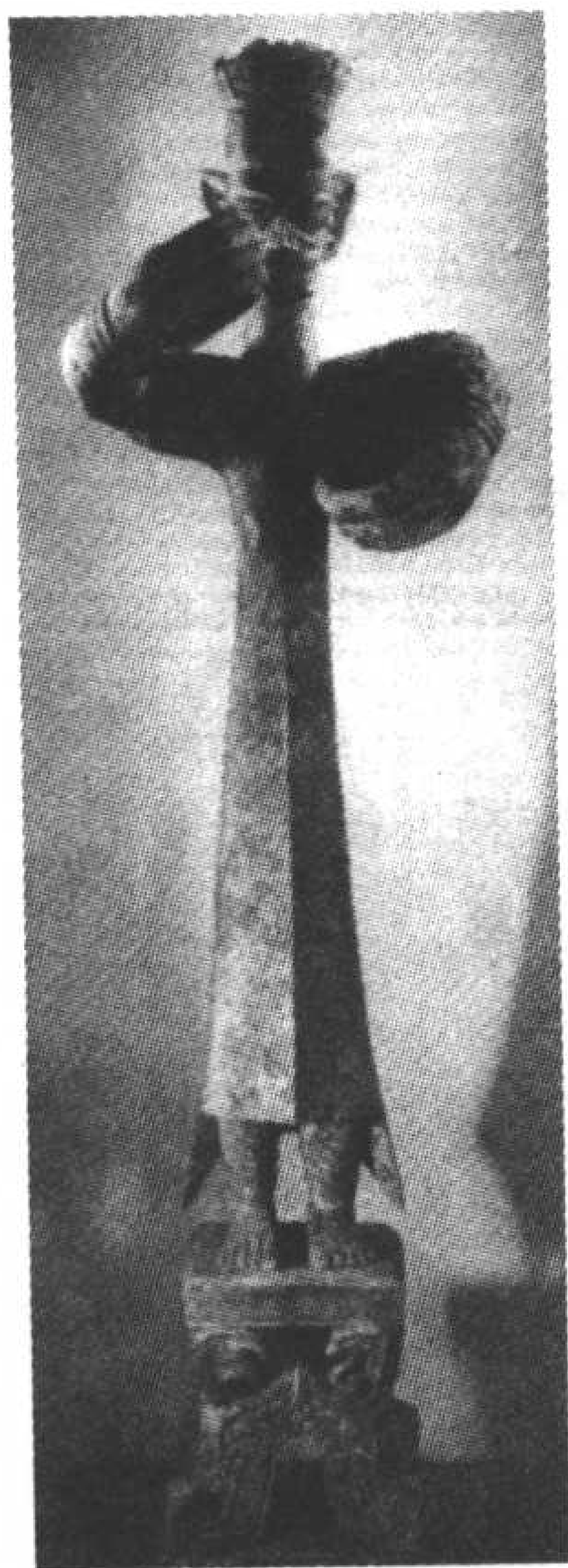
10. 法国南部拉斯科洞穴壁画，公元前 13000—10000 年。壁画中的形象展示了原始艺术家极成熟的写实功力。但他们并不完整地描绘对象，而是极准确有力地表现对象的特征。这个现象令现代艺术史家困惑，当这些洞穴壁画被发现的时候，甚至一度被认为是现代人描绘的。

艺术意味着建筑庙宇、房屋，制作绘画、雕塑，或编织图案，那么没有一个民族没有艺术。但是，相反，如果我们用艺术来称呼那些华丽精美的作品，即被布置在博物馆和展览会上，特别是在装饰豪华的厅堂中，专供人欣赏的作品，那么，我们必须认识到，这个艺术概念的使用是很晚近的事，是过去最伟大的画家、建筑家、雕塑家绝对没有梦想到的。"①下面我们要考察的是，人类艺术活动，怎样从一般造型活动发展为美的活动，进入它的"美学时代"的？

迄今为止，考古发现的最早的"艺术品"产生于旧石器时代晚期，在公元 35000 年以前。② 人类早期艺术品的题材以牛、马等动物和人的形象为主，有洞穴壁画、石刻，以及石头、兽骨等材料的雕刻。对比

① E. H. Gombrich, *The story of Art*, Prentice-Hall, Inc., 1985, p. 19.

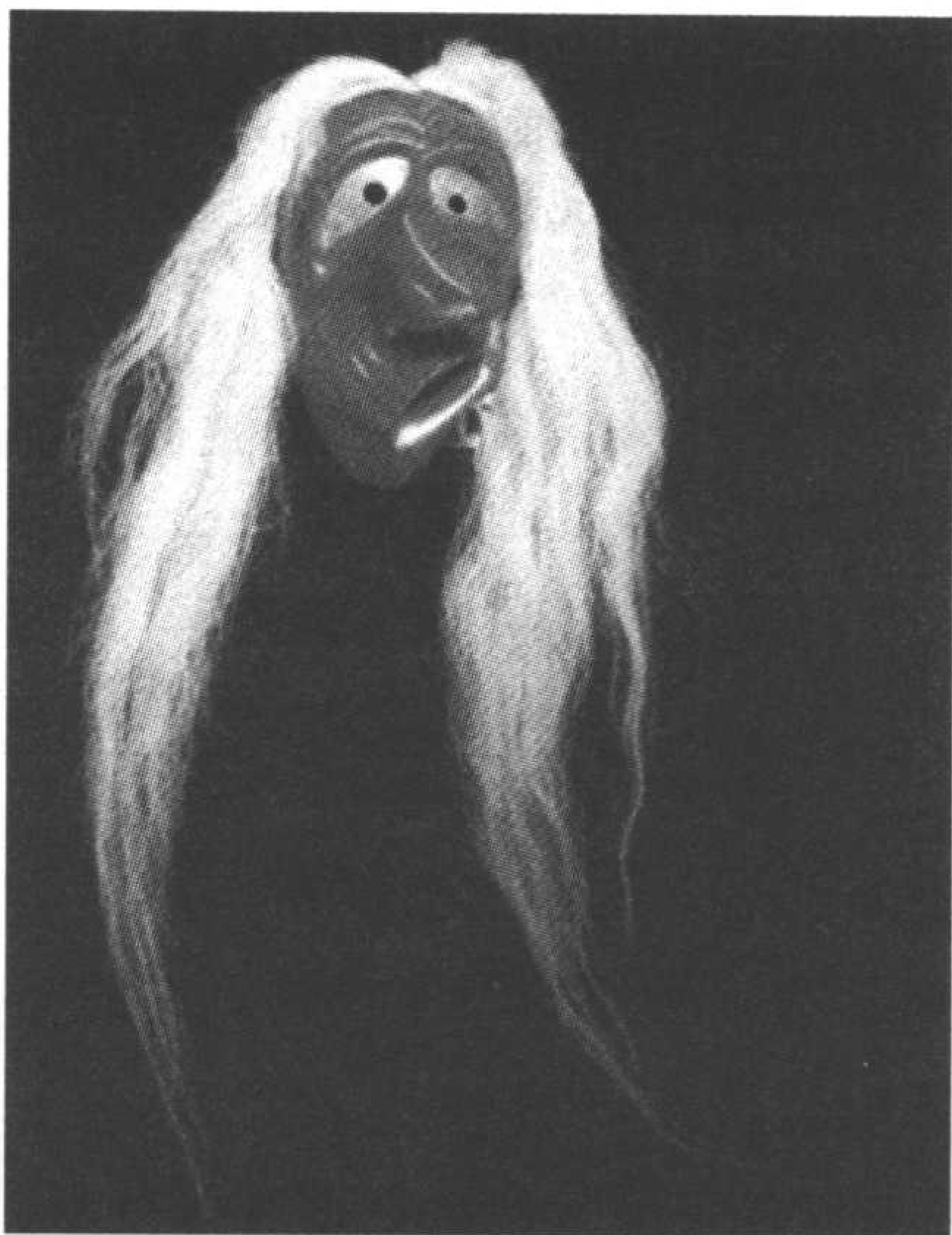
② H. W. Janson, *History of Art*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1995, p. 48.



11. 四川三星堆：人像，公元前13—12世纪。这个极度抽象和夸张变形的人像，用现代的眼光来看，是极不美的；但它却是3000年前的一种人性观念的体现：手和眼、耳是人最重要的器官。

后来文明时代的作品，这些史前早期作品的造型风格可以概括为一种原始写实风格。它的突出特点是追求模仿和表现对象的局部特征，为了强化这些特征的"真实感"，甚至极度夸张变形。如被称为"维宁多夫的维纳斯"（"*Venus" of Willendorf*）的石雕，被雕刻于公元前25000—20000年之间，长11cm，两个乳房占据整个雕像近三分之一，而且居于中部。这个造型显然与早期女性生殖崇拜有关。在西班牙北部的阿尔塔米拉洞穴（*Altamira*）和法国南部的拉斯考克斯（*Lascaux*）洞穴中，发现了距今15000—10000年的洞穴绘画群。这些绘画的母题，是野牛、鹿、马等，反映了人类早期狩猎活动。但是，因为这些动物形象被描绘在极难进入的洞穴深处，对它们的描绘和观看都是非常艰难的。所以不能用今天的装饰意图解释这些洞穴绘画，而应当考虑到它们具有更严肃的目的——巫术的目的。在原始意识中，形象和实体是混为一体的，两者具有同样的作用，掌握了形象就是掌握了实体，对形象施加影响就是对实体施加影响。在这两个洞穴中，野牛等动物多被描绘为被人征服的对象，表达了原始居民借此对猎物施加魔力的意图。艺术史家詹荪（*H. W. Janson*）认为，在如此深奥的地下洞穴中描绘一些动物图像，是祈求从大地母亲的子宫（洞穴）中获得丰盛的动物





12. 北美伊洛魁斯部落的面具。它的作用是迷惑鬼神，以逃避灾祸。这是一个恐怖的形象，因而也是丑的形象。阿多诺认为丑比美更古老。当恐怖对象在文明发展中失去了恐怖性之后，就成为非恐怖性的丑，被进一步适应，丑就转化为美。

生殖力的神秘仪式。[①]

在原始时代之后（旧石器时代结束以后），大约在公元前 3000 年人类进人文明史时代。古代文明时代，与原始时代的主要区别是人类定居下来，开始进行耕种、建筑活动，并形成了王权和神权同一的社会体制。古代埃及的古王朝是文字记载的最早的文明社会。在原始时代，人需要获得的是它与纯自然环境的平衡，因为主要威胁来自不可掌握的自然暴力。原始艺术的巫术行为是对这个平衡的想像性追求。在古代文明时代，在人开始通过自身有限的技能抗拒自然暴力，建筑自己的文明社会的时候，新的威胁又产生了。这就是来自人类自己的威胁：不同种族、王国之间的战争，代替狩猎成为文明社会生存和发展的基本手段。在新的环境中，在新的威胁面前，古代艺术的主题就转换成对王权、王国的神圣性和永恒性的宣传、歌颂。古代

① H. W. Janson, *History of Art*, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1995, p. 48.

埃及艺术，自公元前3000年到公元前500年之间，都保持着相对的稳定性和连续性，无论艺术题材还是艺术形式，都是惊人地相似，乃至于柏拉图在《法律篇》中指出，“埃及艺术一万年都没有变化”。古代埃及艺术的稳定性和连续性构成了独特的埃及风格：强制性的秩序感、简朴的线条和凝重的体积。这种风格不仅用于塑造与神灵合体的法老形象，也用于描绘战争和农牧活动。压倒一切形式的对称构图，不仅突出了造型的稳定感，也反复地强调了王权一神权合一的法老权力的神圣性和永恒性。

古代埃及艺术对后来的古代希腊、罗马艺术产生了重要影响。虽然我们可以看到，从公元前7世纪到公元前4世纪的400年间，希腊艺术的历史是不断摆脱古代埃及艺术的僵硬、沉重造型的历史；但是，即使在古希腊艺术的鼎盛时期（公元前5—4世纪），古代埃及艺术强调秩序和对称的原则，仍然被保持着，富有动感和生气的形象仍然被严格的秩序约束着，并且是按照一定的模式重复塑造的。贡布利希指出，“希腊艺术家在一个长时期里重复一些严格限制的模式，只是做了细微改变”。[①] 古代希腊艺术与埃及艺术同样遵循模式化的造型原则，强调秩序和对称，原因在于它们都从属于当时的政治（宗教）体制，为这个体制服务。与古代埃及的法老专制不一样，古代希腊的雅典共和国实行的是以自由民为主体的民主政治。民主政治的自由宽松环境为古希腊艺术注入了生动和轻盈的灵气。但是，正如这种民主政治真正给予个人的自由权力是非常有限的——它处死了理性启蒙的先驱苏格拉底，古希腊艺术从中所获得的创作自由也是很有限的。贡布利希把古希腊艺术的发展解释为一场从单纯地表现“是什么”（*what*）到同时表现“怎么样”（*how*）的造型革命。[②] 模仿的

---

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd., 1956, p. 142.

② E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd., 1956, IV. “Reflections on the Greek Revolution”.



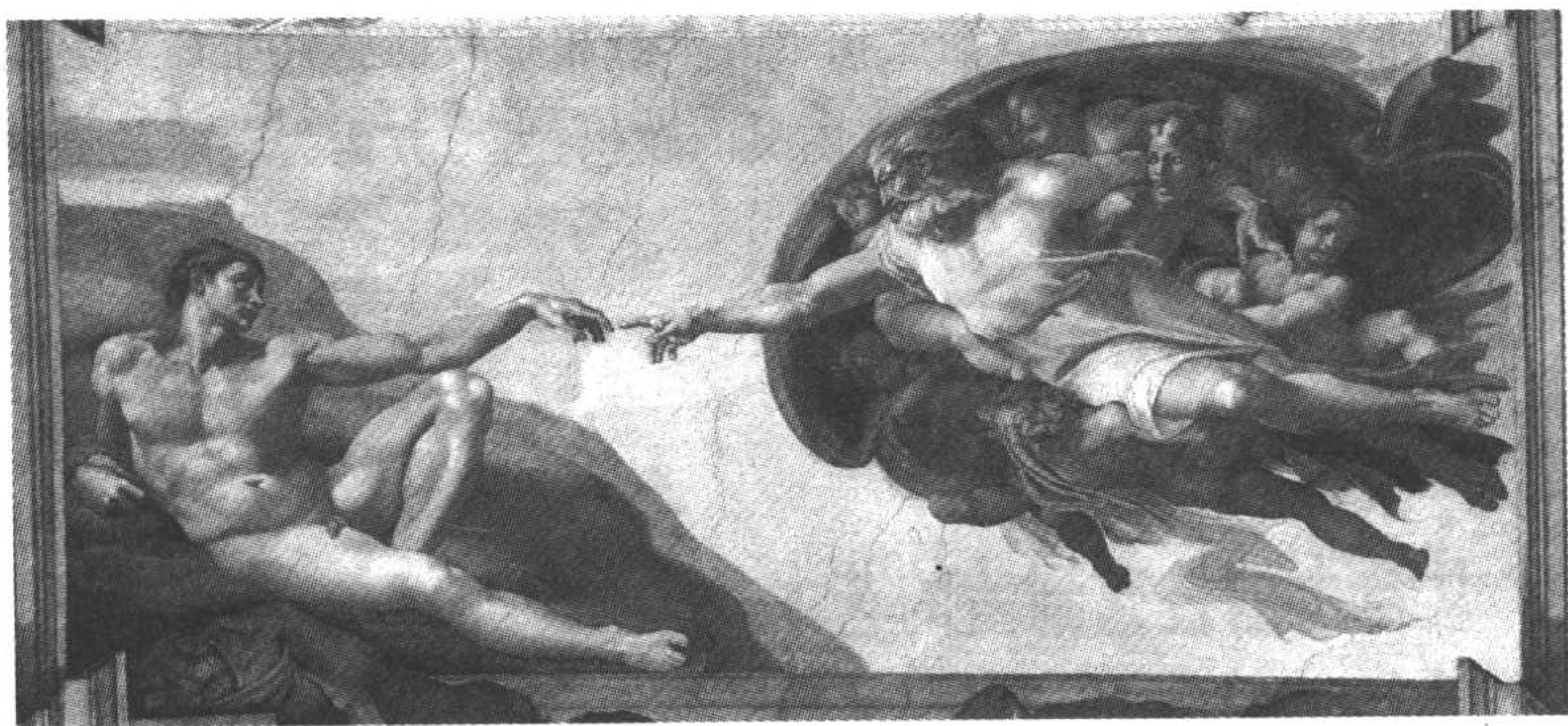


13.[埃及]木乃伊面具，公元前1340年。古代埃及艺术是严格规范、接近于几何化的艺术。这个严格对称和几何化的面具，是古代埃及艺术风格最好的表现。观看这个面具，我们应当感受到埃及人对秩序、制度和永恒诸观念的信念。



观念就是在对“怎么样”的艺术追求中产生的，它必然突破古代埃及以来的模式化的造型而寻求符合现实直观的自由创造。古希腊艺术的生动和轻盈就来自于这种模仿观念的发展。模仿注重直观幻象而不是概念模式，它的自由发展必然越出古代政治允许的自由限度。这就是柏拉图反对当时的模仿艺术的原因。他认为，绘画用幻象来欺骗人的心灵，使人更远离真理。柏拉图推崇古代埃及艺术，因为这种艺术长期遵循概念模式的造型原则，实际上就是遵循法老专制的秩序。

在欧洲中世纪，艺术与哲学一样变成了宗教的婢女。怎样用直观形象表现神灵的光辉，表现主耶稣、圣母玛丽亚以及其他圣人的神圣伟大，是当时艺术的任务。直到早期文艺复兴艺术(14—15世纪)，可以看到数百年间，神学观念和原则对欧洲艺术的严格控制。完全按照基督教等级制度确定画像人物比例、位置，扁平的身体，僵硬的姿势，大于自然比例的圣像眼睛和头顶的光环，是早期宗教绘画的基本特征。这些特征表现了中世纪宗教艺术向古代埃及艺术概念模式



14. [意大利]米盖朗其罗:《创造亚当》,1508—1512年。佩特认为,米盖朗其罗的伟大在于把力量和甜蜜结合起来,在作品中形成了一种"强健中的甜蜜"。佩特此言正可作为这幅《创造亚当》的脚注。

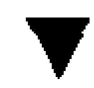
的后退。文艺复兴借恢复古希腊—罗马文化传统的旗帜,推动理性和科学的精神。在艺术中,以绘画的透视法的发明为代表,对感性形象真实感的追求打破了神学观念压倒一切的主宰地位。作为文艺复兴艺术高峰时期(15世纪后期—16世纪前期)的代表人物,达·芬奇(*L. Da Vinci*)、米盖朗其罗(*Michelangelo Buonarroti*)和拉斐尔(*Raphael Santi*)的绘画创造了在二维的平面上展现三维世界的奇迹。这些绘画的伟大价值是把宗教精神寄寓于丰富生动的人性生活和高度协调的构图秩序中。最令人惊赞的是,生活性和秩序感的高度统一。正是这种统一,使这些本来以宗教精神为主题的绘画却传达出超宗教的人性激情。这三位大师的艺术作品,第一次最充分的展示了艺术之为艺术的创造力量。米盖朗其罗的罗马西斯廷天顶画《创造亚当》,在描绘《圣经》故事的同时,传达了他的画笔的超人的造型力量。如果我们在观赏这组巨画的时候会感受到不可抗拒的震撼力的话,那么,这种震撼力不是来自于画像展现的宗教故事,而是来自于画像本身的造型。形象对于寓意的超越,是文艺复兴艺术对艺

术史的伟大贡献。这一方面张扬了人本身超宗教的感性生命及其价值,所以文艺复兴艺术成为人文主义的旗帜;另一方面为艺术的独立价值的确立奠定了基础。

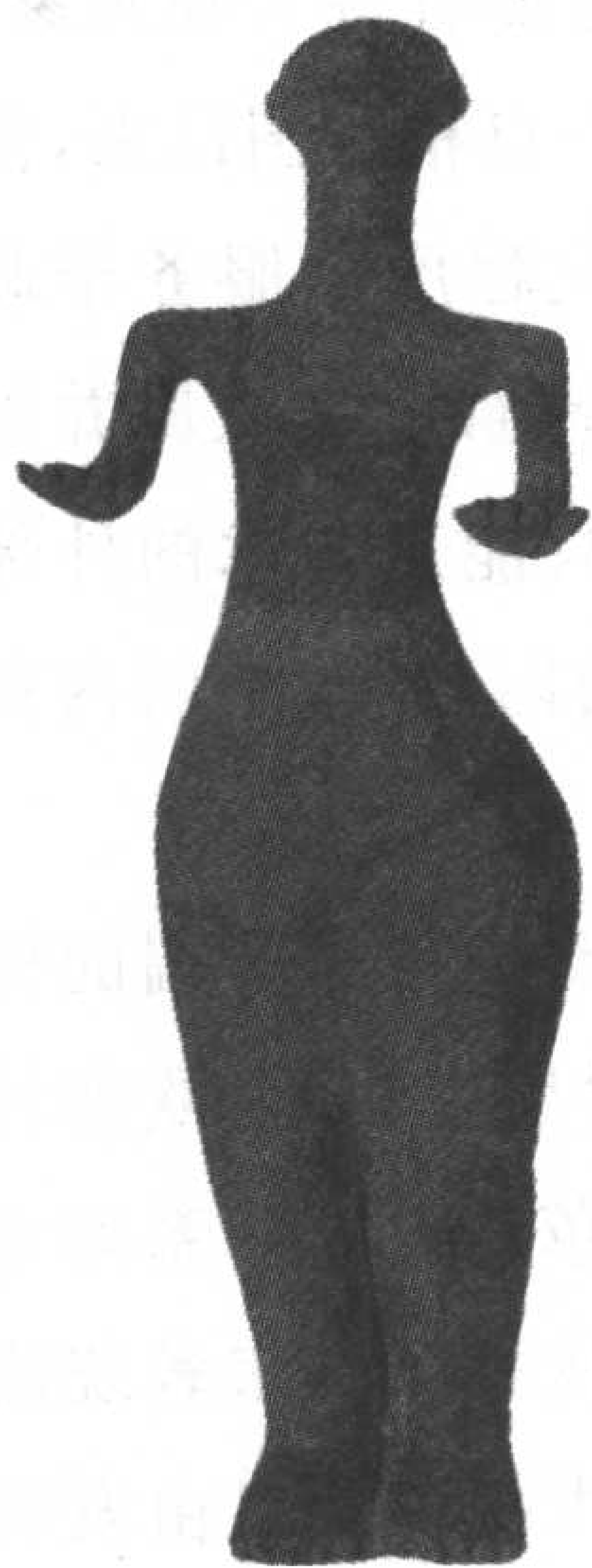


从自由的技艺到美的艺术

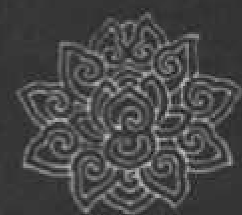
与古代艺术运动从属于政治、宗教相一致,独立、统一的艺术概念在这个时期也没有出现,更没有美的艺术概念。在欧洲文化传统中,自古希腊到18世纪中期以前,并没有统一的艺术观念,只有音乐、绘画、雕塑、建筑、诗歌的观念;也没有现代艺术的分类体系,音乐、绘画各种艺术,或者同逻辑学、数学等学科混在一起,或者同普通手工技艺混在一起。早期英语中的"*art*"和中古拉丁语中的"*Ars*"类似于古希腊语的"τεχυη",主要含义是技术、技能或学术。亚里士多德(*Aristotle*)在《形而上学》中,区分了必要的技艺(*arts for our necessities*)和愉悦的技艺(*arts for our enjoyment*)。① 必要的技艺是为基本生活、生产需要的技艺,而愉悦的技艺则是以闲暇为基础的满足人类求知欲的理智活动。这个分类影响了后来欧洲传统关于自由技艺与机械技艺的分类,自由技艺(*liberal arts*)的概念正与愉悦技艺概念相对应。在古希腊神话传说中,9位缪斯女神(*Muses*)是掌管各种自由技艺的神祇。但是我们看到,在这个缪斯技艺谱系中,一方面,所谓自由技艺(诗歌、音乐、舞蹈等)是和科学(历史、几何学、天文学)并列在一起的;另一方面,绘画、雕塑和建筑等视觉艺术则被排斥在自由技艺之外(它们不属于缪斯掌管的技艺),被视为单纯手工生产



① Aristotle, *Metaphysics*, the University of Michigan Press, 1960, p. 5.



15. 地中海西岸的一种妇女陶俑，公元前3000年。这个非自然的形体造型让我们感受到古代工艺的稚拙，仿佛是由于陶工的错误造成了它的上下身的左右错位。但它可能给我们一种意外的美感，让我们觉得这位女子的身躯随着双手的伸展而自然地扭动。



性的非自由技艺。[1] 诗歌、音乐没有从知识性科学体系中分化出来，视觉艺术则被视作低级技术活动被排斥，是欧洲古代艺术（自由技艺）概念的两个基本特征。

欧洲传统艺术理论的奠基人是亚里士多德以前的柏拉图。柏拉图为传统艺术理论确立了两个基本观念：第一，认为艺术是模仿的技艺。第二，把艺术作为政治或宗教教化的工具或附属物。柏拉图认为艺术是一种模仿活动，音乐通过节奏模仿人的情感活动，诗歌以语言和绘画以形象模仿现实的影像。音乐对人心有很深的影响力，如果遵守规范，模仿高尚情感的优雅的节奏，就会起到很好的教育作用。他在理想国中为音乐留下了重要位置。诗歌和绘画则以模仿现实的影子（形象）来满足观众的感官欲望；为了取悦观众，诗人和画家甚至有意识地撒谎、欺骗性地模仿现实。所以，他认为在理想国中，

---

① P. O. Kristeller, "The Modern System of the Arts", in P. Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetice*, University of Rochester Press, 1992.

诗人和画家都是不应当存在的，如果理想国中一定要有诗人和画家，就必须逼使他们在严格的限制下进行艺术活动。[①] 自柏拉图以来，传统艺术理论关心的基本问题是艺术怎样和在多大程度上服务于政治、伦理教化的问题。艺术是没有独立性和内在价值的，它从属并服务于政治或宗教。在这个前提下，传统艺术理论只能从艺术的外部（艺术的社会功能）来审视艺术，而不可能从艺术的内部（艺术的内在特性）来考察艺术。

1492 年哥伦布（*Columbus*）发现美洲，是欧洲现代历史开端的标志。因为新大陆的发现打破了传统欧洲的封闭世界。其后，欧洲社会经历了宗教改革、启蒙运动、法国大革命和工业革命。这一系列变革的目标所指，是建立世俗的、理性的、民主的现代社会。宗教统治的瓦解，是现代社会运动的一个重要成果，它为艺术提供了自由发展的前提。在文艺复兴时期，艺术仍然是宗教的工具，宗教仍然是艺术的主要题材。在文艺复兴之后，16 世纪的宗教改革发起了反对教堂画像的斗争，结束了宗教对绘画和雕塑的大量使用；艺术题材逐渐转向宫廷生活、平民生活、静物和风景。在这个转化过程中，艺术家的地位逐渐提高，创作的自由权力被承认。在关于米盖朗其罗等艺术家的传记中，意大利学者瓦萨里（*G. Vasari*）铸造了 *Arti del disegno* 概念统称绘画、雕塑和建筑三大视觉艺术。在这个概念下，瓦萨里把文艺复兴诸大师的作品称为来自于神灵恩惠的优美的创作。[②] 它表明了把视觉艺术从普通手工活动区别开来，并赋予高尚地位的新思想。这个新思想促成了佛罗伦萨在 1563 年成立第一个艺术学院，确立了三大视觉艺术与手工行会脱离的独立体制。艺术学院体制的建立，使被传统视为低级的手工活动的视觉艺术与诗歌、音乐一样，取得了与历史、哲学等人文学科相同的“科学”地位，艺术家则由受教堂

① Plato, *Republic*, Denmark, Wordsworth Editions Ltd, 1977, Book 2, 3, 10.

② 意大利语，“grātia”这个词组可译为“神惠的”、“优雅的”，瓦萨里两意兼用。



或宫廷雇用的工匠变成了具有独立地位的艺术创造者。“天才”、“创造”和“艺术自律”等现代艺术的观念是在这个转换过程中产生的。

一个新的变化也在这个转换过程中产生，即艺术的商品化。英国学者伊格尔顿(*T. Eagleton*)指出：“一旦艺术品变成市场中的商品，它们就不再有特殊的目的、为特殊的人存在，因而就被合理地认定为完全是自在自为的。”[①]这就是说，艺术的传统社会功能的丧失，使它进入市场，而获得“无目的”的自律性(独立性)。只有在这种独立存在的前提下，确立统一的艺术观念，界定各门艺术共有的属性，划定艺术与非艺术的界限才是必要而可能的。正是在这个现实要求的基础上，17世纪的法国理论家在瓦萨里的 *Arti del disegno* 基础上提出了“美的艺术”(*Beaux Arts*)概念。在17世纪后期，文学艺术界的著名的“古今之争”实际上是确立现代艺术观念和体系的理论运动。其中，佩罗(*C. Perrault*)的观点尤其具有建设性，他明确把“美的艺术”概念与传统的“自由技艺”概念相对，主张美的艺术是为了满足鉴赏力和兴趣的需要的艺术。在美的艺术概念下，佩罗包括了雄辩术、诗歌、音乐、建筑、绘画、雕塑等艺术门类。佩罗的艺术体系，已经非常接近于现代艺术体系。在他之后，巴托斯(*A. Batteux*)在1746年发表的《简化成一个单一原则的美的艺术》一文中，把以愉悦为目的的美的艺术与以实用产品为目的的机械技艺区别开来，给予美的艺术一个清楚的分类。根据他的分类原则，美的艺术包括：音乐、诗歌、绘画、雕塑和舞蹈。在这部书中，巴托斯试图用“对自然美的模仿”来统一规定五大艺术。[②]

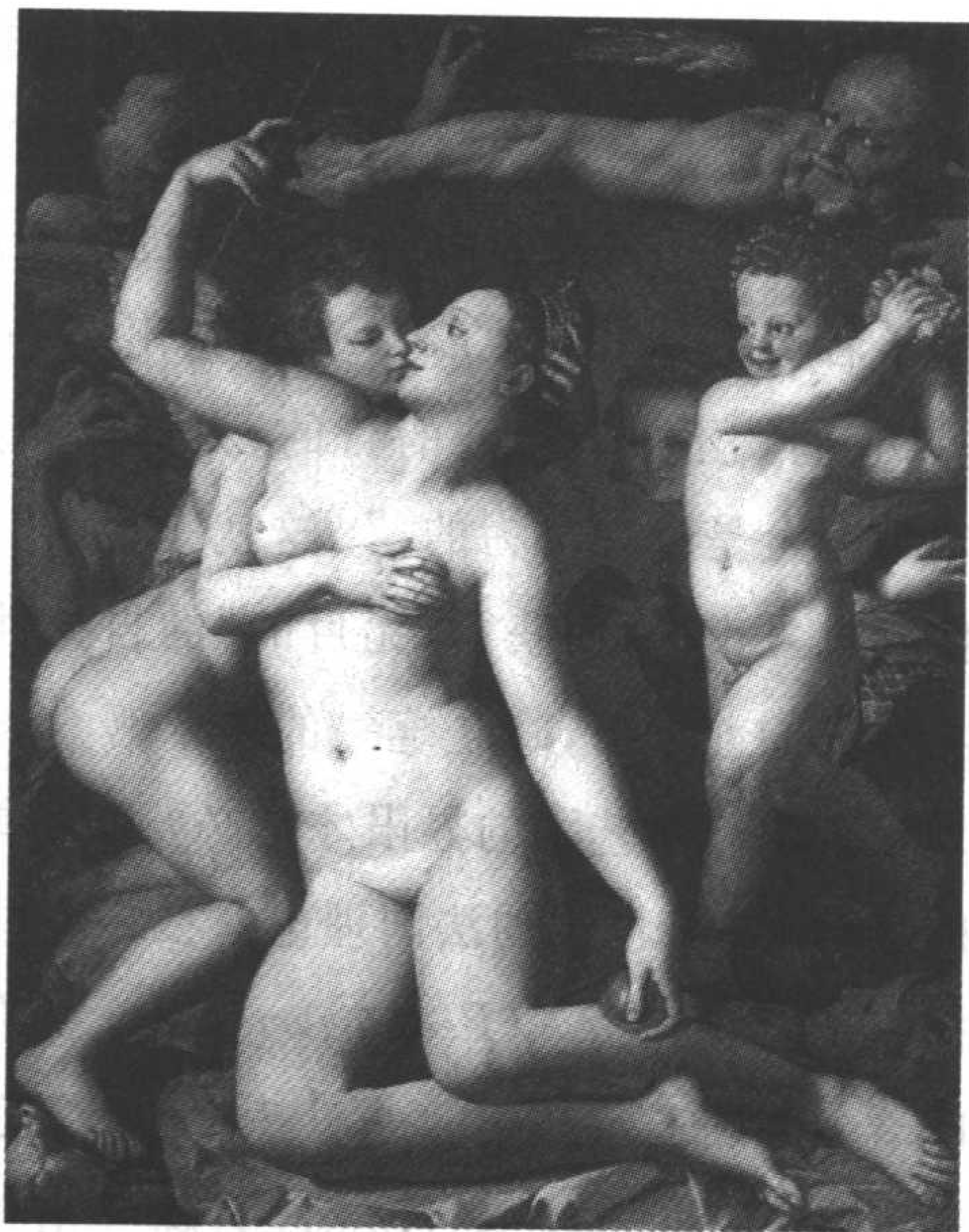
---

① Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Basil Blackwell Ltd, 1990, p. 9.

② P. O. Kristeller, “The Modern System of the Arts”, in P. Kivy (ed.), *Essays on the History of Aesthetice*, University of Rochester Press, 1992.



16.[意大利]布朗其罗(A. Bronzino):《维纳斯的寓言》,1546年。这是一幅以生命的寓言为主题的绘画。美(维纳斯)、爱(朱比特)、时间(时间之父)和死亡(死亡女神)戏剧性地出现在画中。但是,画家并没有深入发掘这个主题,而是强调了画中形象对画面的装饰性价值。这种装饰主义画风的发展,是艺术独立的预兆。



法国《百科全书》派的学者达朗贝尔特(*D'Alembert*),在巴托斯分类法的基础上,用"建筑"替换"舞蹈",最后完成了现代艺术体系的分类,即把美的艺术划分为:音乐、诗歌、绘画、雕塑和建筑。但是,达朗贝尔与巴托斯一样,都坚持古代的"艺术模仿论"。真正的现代艺术概念有两个基点:美和创造。坚持"艺术模仿论",即表明达朗贝尔们的艺术观念还没有突破传统艺术理论的模式。美学理论的一个基本原则即艺术创造的原则。所以,一个完整的、真正的现代艺术概念必须在美学体系中才是可以期待的。

进入美学体系的艺术

美学思想是18世纪下半叶德国哲学思想的产物。鲍姆嘉登用

希腊词 *Aisthetikos* 为原型构造了德文词 *Asthetik*(美学)。在希腊语中,*Aisthetikos* 指的是感觉、知觉——感性知识。鲍姆嘉登构造这个词,原意是用它来命名感性知识的理论——感性学,与作为理性知识理论的逻辑学相对。在欧洲哲学传统中,从柏拉图到笛卡儿(*R. Descartes*)都推崇理性认识,否定感性认识。这种传统哲学观念主张,感性认识依附于人的肉体活动,受情欲的支配,是非逻辑的和不可以用概念规定的;相反,理性认识是人的理性活动,它受理智的指导,以概念方式、按逻辑规则进行。感性认识是低级、混乱的认识,理性认识是高级、明确的认识。人类要达到对世界真理的认识,必须摆脱(超越)感性认识,进入理性认识。鲍姆嘉登的《美学》改变了欧洲传统哲学否定感性认识的思想。在这部著作中,鲍姆嘉登在莱布尼茨(*G. W. Leibniz*)和沃尔夫(*V. Woolf*)的影响下,提出了三个新的主张:

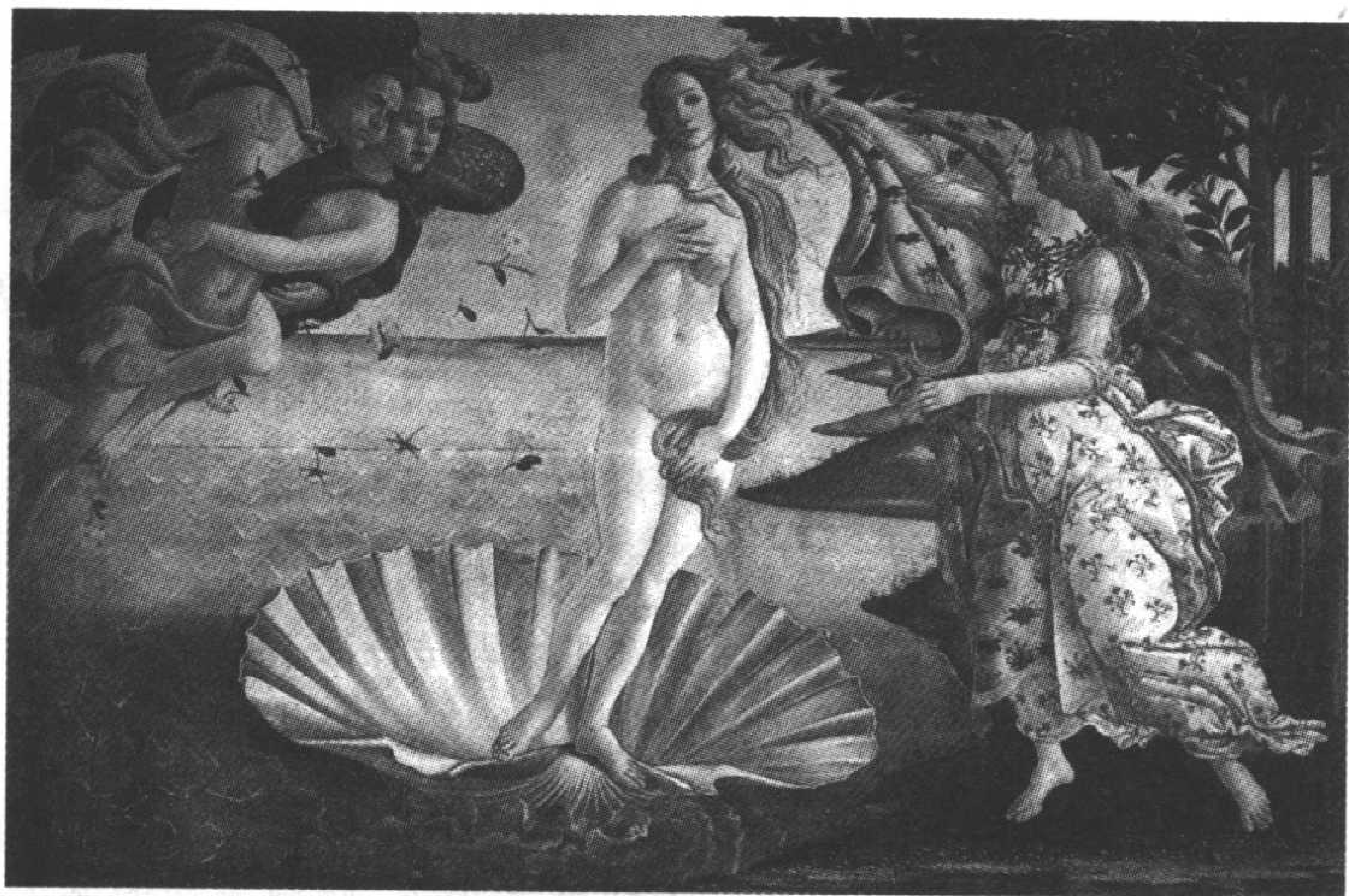
(1) 感性认识是哲学不可忽视的一个人类知识领域。理性认识以概念的方式存在,是逻辑学的对象;感性认识的主体是“感觉”,是感觉的科学或美学研究的对象。

(2) 审美活动(诗)作为感性认识,是一种混乱而明晰的认识。混乱是因为审美活动是感觉和情感的活动,是非概念的、非逻辑的;明晰则是因为审美活动把握和呈现了感性形象的生动性和丰富性,是清晰可感的。

(3) 美学是用美的方式思维的艺术,是美的艺术的理论。美学的目的(对象)是感性认识的完善,就是美。

这三个主张,肯定了感性认识的必要价值,明确了审美认识的特殊性,并且确定了美学的中心对象是感性认识的完善,是美。特别值得注意的是,鲍姆嘉登明确提出“以美的方式思维的艺术”,“美的艺术的理论”的观念。因此,鲍姆嘉登的《美学》不仅提出了“美学”概念,明确了它的研究对象,而且指出了美学作为一门哲学学科的特殊性





17.[意大利]波提切利(S. Botticelli):《维纳斯的诞生》,1480年。这是文艺复兴前期的作品,是第一幅以“美”为主题的绘画。与后来的文艺复兴绘画相比,我们会看到画中的人物形象,特别是维纳斯,是柔弱而忧伤的。这是文艺复兴黎明时的美的柔弱和忧伤。因为,宗教的力量仍然是这样强大,一切美的感性的妩媚和甜蜜都要被神灵净化为悲情的虔诚。

在于它是“以美的方式思维的艺术”。正是在这个意义上,《美学》标志着美学作为一门独立学科的诞生。

18世纪中期,是欧洲现代文化运动深化和成熟的时期。现代文化的精神内涵是人从神学的精神专制下解放出来,获得精神自由和自我意识。支撑自我意识的两大支柱,是通过资产阶级革命实现的民主权力和通过科学革命确立的理性精神。在神学专制的时代,人是属于上帝的,世界是以上帝为中心建立的。在现代文化运动中,上帝的中心意义被瓦解了,人必须以自我为中心重新建立世界。世界精神核心的转换酝酿了欧洲哲学的哥白尼式革命(*Copernican Revolution*),这场革命的主题是把哲学的中心目标从对知识客观性的追求转换为对人类主体性的建设。围绕着人类主体性建设这个中

心，哲学需要解决两个基本问题：

(1) 人类作为独立的主体，具有哪些认识能力；它们分别是怎样活动的？

(2) 这些认识能力怎样协调合作，共同构成人类主体的完整人性？

在人类主体性的结构原则中，人类认识能力被划分为理智、意志和情感三种能力，并相对应于知识、伦理和艺术三个领域。逻辑学研究理智（知识），伦理学研究意志（伦理），这是传统哲学的格局。因为传统哲学不承认情感（艺术）的认识价值，所以没有研究情感（艺术）的分支学科。鲍姆嘉登设立美学为专门研究情感（艺术）的学科，不仅弥补了传统哲学在人类认识能力研究上的一个“漏洞”，而且通过肯定情感的特殊价值表达了人类主体性原则。传统哲学肯定理智和意志，是因为理智和意志是概念化、普遍化的认识能力，它们满足了政治、宗教的统一性和客观性需要。情感却是一种不能概念化、普遍化的感性活动。它以个体的直观感觉为基础，不仅是混乱的，而且是属于主体自我的，是纯粹主观的。因此，肯定情感的特殊价值，不仅在一般意义上肯定了人类认识能力的一个被否定的基本能力，而且有针对性地肯定了人类主体性的独立价值和自主性。

康德是欧洲哲学哥白尼式革命的旗手和标志式人物。在他的划时代的哲学著作《纯粹理性批判》中，[①]康德主张，哲学的工作应从追求真理的客观性转向探索人类主体认识能力的限度，因为主观可能性的条件同时就是知识客观性的条件；不是人类认识符合客观对象，而是客观对象符合人类主体性。这就是说，人类主体是经验的根源，认识的根本前提和原则存在于人类自身。康德沿用了启蒙哲学对人

① Immanul Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Johann Friedrich Hartknoch, 1781.

类认识能力知、情、意三类型的划分，但是明确而坚定地把它们建立在人类主体性原则基础上。在他的《三大批判》中，《纯粹理性批判》(1781)以主体自我的先验认识能力原理为基础，构建了人类知识的形而上哲学；《实践理性批判》(1788)以主体自我先验的道德自律（命令）为基础，建立了人类意志的形而上学；最后，《判断力批判》(1790)以主体自我先验的审美判断力为基础，建立了人类情感的形而上学。

《判断力批判》是欧洲美学建设的纲领性文件，自1790年出版以来，至今仍然具有不可替代的影响。在《判断力批判》中，可以看到鲍姆嘉登《美学》的两个基本思想的影响：第一，美学是研究感性认识的科学；第二，感性认识以情感为主体，以艺术为基本表现形式，是一种特殊的认识，是不能概念化、逻辑化的。但是，《判断力批判》具有人类主体性的自觉，《美学》没有这个自觉。是否具有人类主体性的自觉，是这两部早期美学经典著作的根本区别，也是《判断力批判》成为欧洲美学建设性的纲领性著作的根源。在这部纲领性著作中，康德为未来的美学发展做了两个基础性的工作：

(1) 阐释审美活动的本质特征和基本规律，明确审美活动作为人类主体的感性认识是怎样进行的。
(2) 把审美判断力作为联结知识能力和道德能力的桥梁，构建人类主体性内在的、三大能力自由而协调的心理整体结构（主体自我心理能力的有机统一性）。

围绕着这两个基础性的工作，康德就人类审美活动提出了一系列命题和推论。康德把审美活动确立为人类主体在感性直观中的自由的精神活动，即他所谓“美是对象形式对于判断力的主观的合目的性”。[①] 围绕着这个中心命题，他一方面把审美活动与理性认识、道德

① Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, p. 11.



实践相区别，主张审美活动是在对对象的形象直观中，想像力与理解力协调一致的自由活动，既是无目的的又是非概念的；另一方面，他又把审美活动与主体对物质对象的单纯感觉、感官享受相区别，主张审美活动的根据是人类共同具有的超感性的自由存在，单个的审美判断先验地具有主观的普遍有效性。正是在人类超感性存在的基础上，审美活动成为联结理性认识和道德实践的桥梁。在认识活动中，主导原则是概念规定的机械自然律；在伦理活动中，主导原则是主体内在的道德意志。审美活动以想像力的自由活动为主导原则，它自由地（非概念地）适合着理解力的规定，并且表现出道德意志的普遍原则。这样，审美判断就把客观的理性法则（自然）和主观的道德意志（自由）联系起来，并且实现了人类主体性心理诸能力的先验的统一性。[①] 这种统一性是《判断力批判》的终结性结论“自然向人生成”的核心。

正是在他的美学体系中，康德第一次对美的艺术概念作了系统明确的规定。第一，艺术是一种与自然、科学和手工不同的人类活动。康德认为，艺术是人自觉创造作品的活动，而自然只是自发地产生自然物——它的无目的活动的结果；科学按照逻辑的规律追求知识，手工按照规范制造产品，两者都不是自由的活动，而艺术的本质特征则是以理性为基础的自由的创造——游戏。第二，在一般的艺术中，美的艺术与机械的艺术、快适的艺术是不同的。机械的艺术是根据对一种可能对象的认识把它制造出来的活动；快适的艺术以娱乐为目的，它产生单纯感觉（快感）的表象。美的艺术也伴随着快乐，但它产生的表象是一种认识的表象，它不以官能感觉为准则，而以反思判断为准则。美的艺术的本质特征是：它是一种只对自身具有合目的性的表象，即它是无目的的，是自由的游戏。第三，美的艺

① Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, p. 16.



18.［意大利］拉斐尔：《椅中的圣母》，1514年。圣母、小耶稣和小约翰，三人组成一个节奏清晰的乐章，而且被优雅地包容在一个圆形中。这个造型和明丽的色彩，统一形成了一幅和谐甜蜜的图画。这就是古典美的理想。



术是天才的艺术。天才是天生的心灵禀赋，通过它自然给艺术制定法则。

天才为艺术的自由和独创性提供根本保障。康德认为，只有艺术中才必然存在天才的活动，在科学和其他技艺活动中，不存在（或不必然存在）天才的活动。这是因为，美的艺术的创造力是不能通过学习获得的，而科学和其他技艺的能力是能够通过学习获得的。第四，美是审美诸观念的表现，美的艺术是通过创造艺术品来表现这些观念。根据表现所使用的不同材料，即文字、形态和情调，康德把美的艺术划分为三大类：(1)语言艺术（雄辩术、诗歌）；(2)造型艺术（雕塑、建筑和绘画）；(3)感觉美的自由活动的艺术（音乐与色彩的艺术）。[①]

康德对艺术概念的规定可以概括为：艺术是以创造优美的作品

① Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, pp. 43,44,51.

19.[意大利]达·芬奇:《蒙娜丽莎》,1503—1506年。这位优雅妩媚、却又冷峻矜持的女人,端坐在梦幻般的大自然背景前,以她不可理解的真实和同样不可理解的神秘诉说现代人的自信和恐惧。





为目的的天才的自由创造活动。在这个规定下,艺术既与自然活动相区别开来,又与机械的技术活动区别开来,成为一种除了以自身为目的以外无其他目的的造型活动。艺术的自在目的就是创造美的形象。黑格尔说,按照艺术的内在必然性来理解艺术的概念,标志着艺术科学的觉醒,美学才真正成为科学。[①] 康德的《判断力批判》正是美学成为科学的开端。美学是从艺术内部(艺术的内在特性)来研究艺术,而传统艺术理论是从艺术外部(艺术的社会功能)来研究艺术。这是美学与传统艺术理论区别的关键所在。由此,艺术走出传统艺术理论的时代进入美学时代。

① [德]黑格尔:《美学》第一卷,中译本,《朱光潜全集》第十三卷,安徽教育出版社,1990,第66页。

3. 美学与现代生活

美学的确立

如前节所述，美学是现代文化运动的一个结果，而不是一个古老的学科。自16世纪开始发展以来，现代文化的一些基本特点是：传统宗教统治的瓦解，资本主义和市场经济的确立，科学、民主、自由思想的发展。这一切都产生了一个重要的成果，即自我意识的觉醒。以自我而不再是以神为中心来把握世界，是现代文化精神的本质特征。围绕着这个核心，汇集了现代生活的广泛可能和重重矛盾。美学面对的基本问题，实际上是现代生活的基本问题在艺术中的集中表现。德国哲学家谢林(*F. Shelling*)说："现代世界开始于人把自身从自然中分裂出来的时候。因为他不再拥有一个家园，无论如何他摆脱不了遗弃感。"[①]如果我们把谢林的说法看做对人类现代生活状况的概括的、象征性的表述，那么，我们可以概括地说，美学的目标就是通过艺术，寻找人类自我实现或确证的途径。

现代生活的第一个特征是自我的独立自由的存在。康德关于审美活动(美)的规定，就是对这种自我存在的肯定。他对审美活动的

---

① Friedrich W. J. Shelling, *The Philosophy of Art*, University of Minnesota Press, 1989, p. 59.

第一个规定(质的规定)是:"审美判断(鉴赏力)是一种不带有任何利益感地、通过满足或不满足的情感来判断一个对象或一种表象的能力。一个对象,引起这种满足感,则被称为美的。"[①]这个规定确定了审美主体与审美对象之间的非功利关系,用黑格尔的话说,审美让对象保持它的自由和无限,不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。[②] 审美的非功利性肯定了对象的独立自由,同时也肯定了主体的独立自由。康德的目的是通过对象的独立自由确立主体的独立自由。为了达到这个目的,他进一步论证审美判断既不是一种理性认识活动,也不是一种客观感觉活动。审美判断不提供任何关于对象本身的知识。美感的基础和真实内容都来自于主体自身,是纯粹主观的。如果说美感是对象的形象激发了主体的一种满足感(愉悦感),那么这种满足感的真实内容就是:受到对象形象感染的主体对他自我的内在自由的感受。在审美活动中,主体的内在自由是想像力与理解力自由、和谐的活动。因为美感的真实内容是主观的,而非客观的;是形式的,而非内容的;所以康德又把"美"规定为主观的形式的合目的性。

康德在《判断力批判》中要确立一个纯粹美概念。这与他在《实践理性批判》中要确立一个纯粹的自由概念一样,是抽象的,是一种理想化的设定。这种理想化与现代生活开始时期自我对自由独立存在的理想化期待是一致的。但是,在现代生活的展开中,自我不能存在于这种理想化的设定中,相反,他必须进入一切现实的矛盾并在其中寻求自我实现的可能。必然与自由、个性与共性、感性与理性等矛盾,是自我在现代生存中的一系列基本矛盾。在《判断力批判》中,康

① Immanul Kant, *Critique of Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, p. 96.

② [德]黑格尔:《美学》第一卷,中译本,《朱光潜全集》第十三卷,安徽教育出版社,1990,第 141 页。





20.［希腊］普拉希特拉斯(Praxiteles)：《赫尔墨斯》，公元前320—300年。赫尔墨斯是古希腊众神的使者，脚上穿着带飞翼的鞋子。席勒式的人性理想，是普拉希特拉斯的《赫尔墨斯》式的。他强健自信，完满充实，自由地感受着生活，并在生活中自由地履行一个主体的责任。

德以主体的超感性存在(先验的审美判断力)主观地解决了这些矛盾。他认为，因为以主体的超感性存在为基础，单个的经验的审美判断，具有普遍的理性的必然性；想像力的自由活动包含了理解力的必然性。因此，对于康德，自我存在的多重矛盾的解决，不是一个现实的问题，而是审美判断的先验活动中的主观的事实。康德关于自我的主观原则影响了费希特(*J. G. Fichte*)式的极端自我主义。这种自我主义把自我作为"原始的、惟一真正的、本质的生命"，"我不是为了自然而有生命，而是自然本身仅仅为了我才有生命"。[①] 在这种自我主义的影响下，美学就把自我理解为在审美——艺术活动中"自由建立一切又自由消灭一切的'我'"——艺术家。无疑，极端自我主义

① ［德］费希特：《论学者的使命 / 人的使命》，中译本，商务印书馆，1984，第217页。

不是解决矛盾,而是激化矛盾。如黑格尔所指出的,费希特式的自我意识因为把自我作为绝对中心,而视一切为虚无,在艺术中只能产生心灵的病态美和精神上的饥渴病。[①]

审美现代性

在这里,使自我获得真实性和客观性,而不是强调或扩张他的抽象的自由,是自我存在的真正问题。席勒(*F. Schiller*)的《美育书简》是面对这个问题的美学。席勒的美学是以康德美学为先导的。《判断力批判》主张的审美—艺术的自由与独立原则,审美判断力协调和统一主体诸种心理能力的原则,自由与必然、感性与理性、个性与共性统一的原则,都被《美育书简》继承下来,作为基本前提。但是,席勒与康德的重要差别是:第一,康德是形而上地思考人的主体性问题,席勒是现实地面对现代生活的人性危机;第二,康德认为自我存在的矛盾是而且只能是主观地解决,席勒则认为自我存在的矛盾必须通过审美教育(艺术活动)现实地解决。席勒认为,人性的完整状态是自我的感性与理性存在的现实的统一,以这种统一为基础,生活中的个体的独立存在同时具有和表现着社会整体的价值(原则)。在现代生活中,资本主义发展造成了人性整体的严重分裂,使个体人性的发展向感性和理性两极分化,产生了完全受物质欲望支配的自然人和完全受普遍原则支配的理性人。自然人是感性冲动的奴隶,理性人是理性冲动(形式冲动)的奴隶。只有两种冲动协调统一,人才真正获得完整的存在并且实现他的自由。人的完整自由存

① [德]黑格尔:《美学》第一卷,中译本,《朱光潜全集》第十三卷,安徽教育出版社,1990,第78页。

在，是审美状态，它是作为感性与理性统一的审美冲动（游戏冲动）的产物。审美一艺术活动的作用，就是培养（教育）人的审美能力，使他实现自我完整自由的存在。康德把自我的自由设定为审美的先验原理，席勒则主张自我的自由是审美教育的现实产物。因此，黑格尔说："席勒的大功劳就在于克服了康德所了解的思想的主观性与抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现这种统一与和解。"[①]

席勒的美育思想对现代生活具有重要意义。它把自由游戏的审美状态设定为人性生活的理想状态，实际上是对资本主义的个人利益原则和抽象理性原则的双重批判。席勒关心的是，在现代社会中，个人怎样成为一个完整自由的人？他发展了康德在《判断力批判》中提出的"人是自然的目的"的思想，并且把它具体化为现代生活的理想原则，一种实质上批判资本主义生产方式的原则。席勒的美育思想启发了黑格尔和马克思关于人的自我实现的思想。席勒主张，人只有通过艺术创造，进入审美状态，才实现自身完整自由的存在。黑格尔和马克思都坚持把实现这种理想状态作为人性发展的目标。但是，与席勒不一样，他们主张在实践的基础上来实现人的自我完善。实践的本质是"人的本质力量的对象化"，它使人在自己创造的现实产品中观照自身。实践的观念，在黑格尔的《美学》中萌芽，在马克思的《1844年经济学一哲学手稿》[②]中获得了成熟的表达。黑格尔和马克思俩人的美学思想具有这个基本的共同点：用实践的观念解释艺术活动，认为艺术本质上是人类自我实现的一种实践活动（生产），反之，又用艺术的观念解释实践，认为实践的本质就是人现实地消除他

① ［德］黑格尔：《美学》第一卷，中译本，《朱光潜全集》第十三卷，安徽教育出版社，1990，第73页。

② Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts*, in T. B. Bottomore (tr. & ed.), *Karl Marx Early Writings*, McGgraw-Hill Book Company, 1963.



自身和外在世界的对立，把外在世界创造为自我观照的对象世界（作品）。这个基本的共同点又形成了他们另一个共同的艺术思想：艺术是实践运动的历史的产物。差别在于，黑格尔用心灵运动（绝对观念）的历史统一了艺术一实践运动，认为艺术最终要被宗教和哲学代替；马克思则认为，艺术与实践是一个人不断创造对象世界和不断创造自身的无限发展过程。

艺术与实践统一的观点，是马克思美学思想的核心。这个观点的重要意义，是它启发马克思从美学原则出发提出对资本主义生产方式的批判。马克思认为，作为基本实践活动，生产劳动是人类作为自由的主体创造对象世界和自身的活动。生产劳动是属于人的，而且为了人的。在自由劳动基础上，人和他的产品之间的关系不是占有与被占有的关系，而是人用解放了的感觉的全部力量来观照、揭示对象本身的丰富性的关系。这就是一种审美关系。资本主义生产方式，作为一种异化劳动，其实质就在于它以资本代替人作为生产的目的，把生产过程变成了人自我异化的过程。资本主义反美学（反人性）的本质最终体现于它把占有变成了自我生存的惟一目的，把占有感变成了惟一的感觉。在这个意义上，马克思主张，人的全部感觉的解放和恢复（实现）属于人的本质，是人自我解放的基本内容。人类自我解放的根本道路是通过无产阶级革命，实现共产主义。在共产主义条件下，人与自然、人与人、存在与本质、自由与必然、个人与社会等一切冲突都将得到解决。因此，人将以全面的方式掌握他的多样存在，作为一个完整的人存在着。[①] 在马克思美学思想中，艺术独立自由的原则，成为劳动独立自由原则的思想前提。康德倡导的非功利的审美观念，却成为马克思的革命的、批判的武器。正如艺术创

---

① Karl Marx, *Economic and Philosophical Manuscripts*, in T. B. Bottomore (tr. & ed.), *Karl Marx Early Writings*, McGgraw-Hill Book Company, 1963, pp. 155—167.

造除了以它自身(美)为目的以外,没有别的目的,劳动也应当除了以它自身(人)为目的以外,没有别的目的——劳动不应该成为资本主义发展的工具。

从席勒到马克思,美学的基本工作是在探讨和揭示非功利的艺术对于现代生活的必要作用(价值)。艺术的非功利性,是艺术的自律性的另一种表达。就是说,非功利的艺术有它自身内在的目的,它的存在是以它的内在必然性为根据的。艺术的内在必然性就是按照美的规律创造美的原则。按照18世纪以来的普遍理解,美是多样的统一,是解决了一切矛盾的和谐整体。美是优美的形象,这个形象包含或展示出完整性和绝对价值。因此,美是,而且总是不可替代和交换的。艺术品作为人的产品,因为它的美而具有不可抽象的特殊性(惟一性)。在资本主义生产的无限扩张中,现代生活中的一切都被抽象掉了自身的特性而价值化,变成可以等价交换的商品。艺术的自律存在保持了艺术品的不可抽象的特殊性,而成为对资本主义生产方式的抗议,成为自我独立自由的象征。简单地讲,艺术对于现代生活的作用就在于它的非功利性,它是无用之用。但是,因为以美的绝对性为基础,艺术的无用之用又在现代生活中具有绝对作用——无条件地肯定自我的独立自由的作用。从18世纪中期诞生以来,美学强调艺术自律原则,无疑是包含了对自由精神的诉求的。到19世纪中期,唯美主义主张"为艺术而艺术"(*Art for the sake of art*)的原则,它的代表人物王尔德(*O. Wilde*)明确表示:"艺术除它自身外不表现任何东西。艺术,如同思想,有它自己独立的生命,纯粹按照它自己的路线发展。"[①]这表明现代生活已经发展到了这样的地步,它与艺术和解的可能完全丧失了。艺术变成了一面批判的镜子,显示出

① O. Wilde, 'The Decay of Lying', in H. Adams (ed.), *Critic Theory Reader*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.

"审美世界与生活世界不可调和的本质"。[1]

马克思的美学思想，启发了20世纪法兰克福学派的文化批判理论。这个学派的两个中坚人物，阿多诺(*T. W. Adorno*)和马尔库塞(*H. Marcuse*)都主张艺术对于资本主义现实的批判力量。马尔库塞明确指出，艺术的革命力量就存在于艺术品的审美形式中，它是一个解放的维度。"审美形式给那些习以为常的内容和经验以一种异在的力量，由此导致新意识和新的知觉的诞生。"[2]根据审美形式的内在力量，马尔库塞提出通过艺术(审美形式)培育人的新感性(符合自由原则的感性能力)实现革命的计划。他说："艺术不能改变世界，但是，它能够致力于变革男人和女人的意识和冲动，而这些男人和女人是能够改变世界的。"[3]马尔库塞的审美形式观念仍然是传统的美的观念，它包含和谐性的幻象、理想性的造型，以及艺术品的超现实存在。审美形式的基本作用是把给定的内容变成一个自足的整体——超越现实生活的独立自由的艺术品。马尔库塞的美学思想包含了唯美主义对于艺术的理想主义意识。在20世纪文化的背景上，他的艺术理想主义意识更为突出。在20世纪，社会生活的普遍市场化和大众文化在世界范围内的运动，不仅取消了艺术活动的自律性，而且"今天审美生产已经被普遍地转化为商品生产"。[4] 变成了商品的审美形式(艺术品)，不仅不是解放的力量，而且成为新的压抑力量，扮演着自由的假相。准确讲，在20世纪的社会生活中，包括艺术在内的所有文化领域都遭受了被资本主义商品经济整合为商品的命运。阿多诺主张艺术只有通过它的社会抗议力量才能保持自己的活力。

---

① J. Habemas, 'Modernity-An Incomplete Project', in H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetics*, Bay Press, 1983.

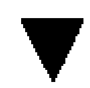
② [德]马尔库塞:《审美之维》,中译本,三联书店,1989,第235页。

③ 同上书,第229页。

④ F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, 1991, p. 4.

与马尔库塞不一样，阿多诺认为，即使就在纯粹形式层次，艺术品的和谐也没有实现过，在被定义为和谐的幻象中，总是保存着绝望和对抗的因素。“冲突是和谐的真理”。[①] 所以，艺术的抗议力量不是来自它自我封闭的审美形式的独立性，而是来自于它与商品社会之间的自律与他律、和谐与冲突的非同一性（*non-identity*）关系。在非同一性原则下，阿多诺肯定先锋艺术的碎片化形式和拒绝社会交流的态度，认为这是反抗整体化的交换社会的必要策略。





审美与崇高

阿多诺的美学思想主张的是艺术对现代生活的对抗原则。哈贝马斯称这种艺术对抗原则为审美现代性，它的主题是对工具理性统治的社会现代性的批判和抵抗。[②] 在这里，美学展示了它对于现代生活的另一面：现代性的崇高意识。它与我们前面追述的以古典和谐为目标的审美意识是相对的。在《判断力批判》中，康德给予崇高的基本规定是三点：第一，被称为崇高的对象是绝对大（或有力量）的东西；第二，相对于美是有形式的对象，崇高是无形式的对象；第三，崇高不存在于任何自然对象中，只存在于我们的心灵中。在自然中，当一个对象的形象因为数量（力量）的巨大超过我们的想像力的把握的时候，它在我们的心中产生一种不愉快感。但是，在我们判断这个对象为“巨大”的时候，是我们的理性给予了“巨大”的观念，相对于想像力 的不足，理性的伟大被展示出来。因此，我们又感受到理性超越自

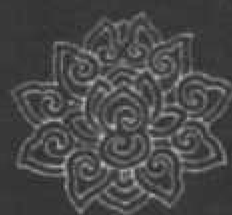
---

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. & ed., R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997, p. 110.

② J. Habermas, 'Modernity-An Incomplete Project', in H. Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, 1983.



21. [法]劳拉里(C. Lorraine):《田园风光》,1650 年。这是欧洲绘画史上第一幅真正以风景为母题,并且对后世产生了重要影响的风景画。然而,画中对具有传奇色彩的人物和古迹的展现,以及代表科学理性的透视构图,使人(画家)的视觉被凸现出来,自然却成为这主观视觉的表现。



然对象的无限感和自由感,感受到愉悦。这就是崇高感。根据康德,崇高的实质是自我在超常庞大(强力)的自然对象上产生了自我超越自然的情感。他认为,虽然在自然对象上感受崇高比感受美,需要更多的文化教养,但是崇高感(自我对于自然的超越感)是植根于人类本性的。传统性的崇高把神作为崇高的实体(基础),并且设定了神对于人与自然的统一性。康德把自我的理性作为崇高的根源,以理性的无限自由(超越性)作为崇高的真正内容,是对崇高意识的现代性转换。

康德崇高思想带有很重的卢梭(*J. J. Rousseau*)式的自由—自然



观的影子。卢梭主张人的生存向自然状态回归，因为自然是人的自由的母体和原型。无疑，康德把卢梭的思想主观化、理性化了。康德的崇高观念是适合启蒙思想倡导的主体性原则的。但是，它所包含的主观性与理想性却在现代生活的进一步展开中被修正或转换。就其积极影响而言，康德的崇高思想为现代性崇高提供了两个观念：第一，超形式（形象）的无限感；第二，人与自然的不可和解的冲突。这两个观念不仅影响了后来美学对崇高的基本观念，而且实际上成为浪漫主义和先锋艺术的美学基础。因此，阿多诺说："崇高，康德完全是把它留给自然的，后来却成为艺术本身的历史性要素。"[①]谢林的艺术哲学，就非常明确地把崇高作为艺术最本质的特征。他认为，一切真正的艺术创造都是从有意识的活动，进入到无意识的活动。艺术家从有意识地创造一个作品开始，但他完成的作品却超过了他的有限意识，表现出无限的事物（无限性）。"艺术作品的根本特点就是无意识的无限性[自然与自由的综合]。"[②]艺术作品的无限性就是它的崇高性。谢林也承认一切艺术作品都必须达到美的境界，而美就是人的有意识活动和无意识活动的永恒矛盾在艺术作品中的和解，是矛盾双方的统一。统一的真实表现是在艺术作品的直观形式中展现出无意识的无限性。因此，对于谢林，艺术作品的美不仅必须包含崇高的内容，而且崇高是美最根本的内容。在这里，我们应当看到，虽然谢林也主张艺术的基本目标是实现有意识和无意识（感性与理性）的统一，但是与康德、黑格尔用理性来统治感性不一样，他是用无意识的无限性来统一有意识的自由。谢林明确指出，艺术家的活动之所以被定义为天才的创造，就是因为他能把自己的有意识的自由带入到无意识的无限性中。这个无意识的无限性，就是包含和产生了

---

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. & ed., R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997, p. 196.

② [德]谢林：《先验唯心论体系》，中译本，商务印书馆，1983，第 270 页。

自由的自然。艺术的真正价值，就是实现人从他的意识和自由的有限状态向无意识的无限性的自然回归。谢林说："正因为如此，艺术对于哲学家来说就是崇高的东西，因为艺术好像给哲学家打开了至圣所，在这里，在永恒的、原始的统一中，已经在自然和历史里分离的东西和必须永远在生命、行动与思维里躲避的东西仿佛都燃烧成了一道火焰。哲学家关于自然界人为地构成的见解，对艺术来说是原始的天然的见解。我们所谓的自然界，就是一部写在神奇奥秘、严加封存、无人知晓的书卷里的诗。"①

与康德相比较，谢林的崇高思想可以简要表达为：自由作为人的有意识活动，是有限的；崇高却是自然的无意识的无限性的表现。这种崇高思想表现了对现代哲学的主体性原则和理性主义的批判。它不是主张无限制地扩张人的理性和自由，而是把理性和自由统一（回归）于自然作为人的精神生存的更高的可能。谢林更接近于卢梭。当然，更重要的是，谢林的思想更批判性地面对了现代生活的基本境遇：对自由和理性的迷信和极度扩张已经变成了资本主义生产对人性剥夺的基本工具。所以，谢林主张，艺术的最高使命不是歌颂自由，而是歌颂自然；不是宣讲有限的知识，而是唤醒无意识。进一步讲，以自然的无限性来规定崇高，实际上是为人的存在和自由开拓了一个不能被技术理性和物化意识最后征服的无意识空间。谢林的美学是真正的浪漫主义的美学，他被称为浪漫主义的哲学导师是正确的。应当说，正是通过谢林的艺术哲学，崇高才在康德之后成为艺术的一个历史性要素。当然，在崇高美学的进一步发展过程中，德国哲学家尼采（*F. Nietzsche*）的重要作用是不可忽视的。在他的《悲剧的诞生》中，他第一次指出希腊悲剧是肯定个体化原理的日神精神和否定个体化的酒神精神之间的永恒冲突的产物。悲剧精神本质上是肯

① ［德］谢林：《先验唯心论体系》，中译本，商务印书馆，1983，第276页。





22.[法]柯罗(C. Corot):《梦特芳丹的回忆》,1864年。柯罗是法国浪漫主义风景画大师,在他的笔下,一切景物皆是情语,那种浓烈的抒情笔触把一切无知无识的自然景物渲染成鼓荡不息的情思。

定和歌颂生命世界(自然)的原始统一和永恒冲突的音乐精神。在表现(象征)生命的最高本质和普遍意义的活动中,诗歌是低于音乐的。"语言作为现象的器官和符号,绝对不能把音乐的至深内容加以披露。当它试图模仿音乐时,它同音乐只能有一种外表的接触。"①尼采说,艺术是生命的最高使命和未来的形而上活动。他划定了艺术与理性的界限,把生命的非理性(无意识)的永恒冲动作为艺术表现的崇高内容。

用法国哲学家列奥塔(*J.-F. Lyotard*)的话说,现代美学就是崇

① [德]尼采:《悲剧的诞生 / 尼采美学文选》,中译本,三联书店,1987,第24页。

高的美学，它鼓动艺术把不可表现之物作为不在场的元素提出来。[1] 在崇高美学出现之后，艺术就成为存在不确定性这个事实的见证。崇高美学不承认艺术和精神生活中的基本矛盾的和解，而是肯定和强调冲突。但是，在矛盾的双方中，崇高美学肯定和强调的是感性、无意识、无限性和不确定性，而不是理性、意识、概念和确定性。列奥塔认为，对不确定性的肯定，对不可表现之物的追求，崇高美学把艺术从古典的模仿规则中解放出来，从而为后来的先锋艺术开辟了道路。先锋艺术不再模仿自然，也不再扮演社会共同体中的交流角色，它的目的只是追问和展现无名之物的发生或出现（*It happens*, *or It occurs*）。[2] 当美学完全成为对反对性的先锋艺术的辩护的时候，美学通过对崇高的非理性扩张已经转化为反审美升华的主张。自美学确立以来，审美总是指向人从自然向理性（精神）的升华，当然这个升华的过程被要求体现感性的自由发展，体现觉醒的个体对于整体的自觉和主动吁求，因此升华被理解为感性与理性、个体与整体、自由与自然的和谐统一。现代性的崇高美学却通过先锋艺术表达了对审美升华的放弃和抗拒，它把和谐统一理解为乐观主义的幻象，并且认为这种幻象本身已经成为现代生活的一种压抑模式。反抗审美升华，先锋艺术借助崇高美学释放的非理性主义冲动，追求生活还原和生命还原，在冲突和毁灭的持续运动中体验原始的（野蛮的）生存快感。

自 18 世纪中期确立以来，无论是关于“美”，还是关于“崇高”，美学总是在讲述着那个在现代生活中的“自我”的理想的故事。面对着自我生活的一切现实，美学总是把自我作为希望和可能来追求，差别

---

① J. F. Lyotard, *The Postmodern Condition*, the University of Minneseota Press, 1984, p. 81.

② J. F. Lyotard, *The Inhuman*, tr., G. Bennington, etc., Polity Press, 1988, pp. 103—4.

在于,通过“美”,美学讲的是一个肯定的故事,通过“崇高”美学讲的是一个否定的故事。但无论肯定还是否定,自我总是美学叙述的中心和主题,现代生活则是对象和题材。经历了 20 世纪的科技和经济的高速发展,高度整合的交换社会已经成为一个全球化的人类生存环境。在这个环境中,后现代理论家宣称,那个被启蒙运动理想化、被 200 多年来美学追求的自我,已经被彻底整合或消解了。与此相应的,美学的故事也似乎应当结束了。因为美学变成了虚幻的“意识形态”。首先,我们要承认,后现代理论关于现代生活的发展状态,并非言之无物;关于艺术和美学,它们常有一针见血的发现。但是,我们仍然不能接受它们的一系列“终结”的理论。美学并没有在 20 世纪耗尽它的资源,艺术也不应当在先锋运动之后终止于大众文化的娱乐游戏。但是,美学必须转向,即从自我中心转向世界整体。



在这里,对尼采以后出现的海德格尔(*M. Heidegger*)的美学是应当给予特别重视的。海德格尔应当是属于崇高美学传统的。但是,他并没有顺着尼采开拓的生命还原路线走向对原始生命快感的推崇,相反,他把艺术对无限性的肯定扩展为对人在世界存在的世界性的体验和展现。海德格尔认为,艺术的本质不是创造美,而是存在物的真理展现(激活)。通过艺术品,真理把自身展现为世界与大地的永恒冲突,即显示和遮蔽的永恒冲突。真理的展现本质上就是诗,艺术就是面向历史性存在的人类的真理的诗意的投射。[①] 海德格尔是在存在的基础上,即追问在非神性的现代生活中,人的存在是如何可能的基础上,来思考艺术的可能性和意义的。存在、世界和诗意,是海德格尔美学的三个关键词,它们的统一(也许应当包括“大地”作为第四个关键词)开拓了审美—艺术的新空间。准确讲,海德格尔美学突破了自我中心的美学空间,把审美转化为自我通过艺术向世界

① M. Heidegger, 'The Origin of the Work of Art', in *Poetry, Language, Thought*, tr. A. Hofstadter, Harper & Row, Publishers, 1975.

敞开的活动。这对于在现代生活中，日益走向孤独的自我，无疑具有向基本的存在整体性回归的意义。这个意义，在20世纪的背景上是不可能被进一步开发的。它应当是21世纪美学的新的可能。在开拓这个可能的时候，长期以自然整体为基本审美对象的中国传统艺术精神的重要价值将被发现。

第二章

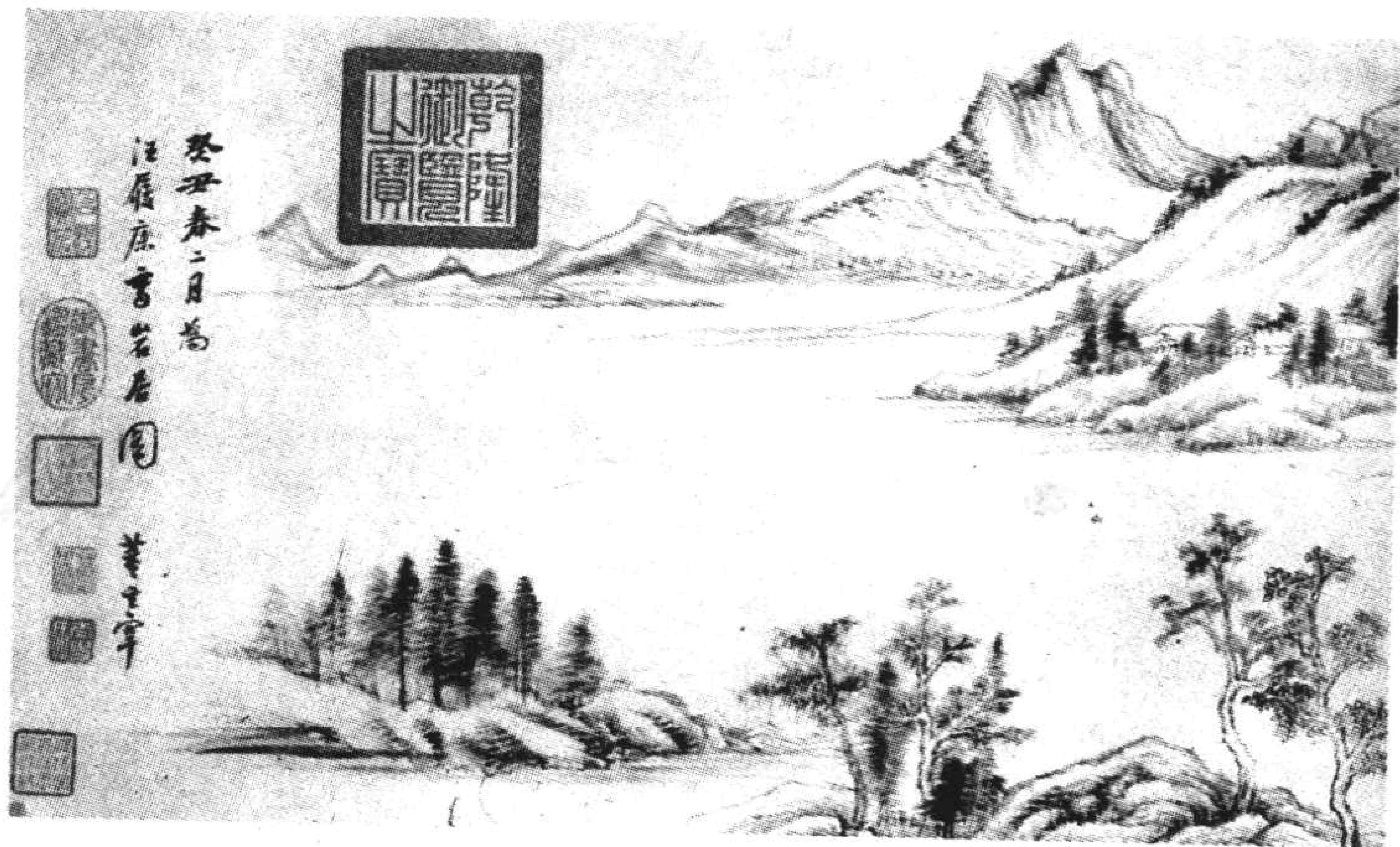
艺术的历史之境



1. 天地与宇宙

冯友兰认为中国哲学的精神在于天地境界的创化，这是深契于中国文化的肯綮的。受此启示，我认为或可以用“宇宙精神”来概括西方哲学的精神。今天，学人多用“天人合一”与“天人相分”指示中西哲学文化的差异，似乎并不得要领。汉人董仲舒伸张先秦儒学提倡“天人合一”，西人海德格尔责难柏拉图以来的西方形而上学“天人相分”(实即“存在与存在者的分离”)。但是，中国的“天”远不是西人

23.[明]董其昌:《岩居图》(局部)。董其昌此画，有“虚实相生，无画处皆成妙景之意”(笪重光)。这是中国山水画的绝胜处。中国山水画不以孤立景物为意，而寄意于天地之大美。



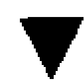
的“天”，西方的“人”也不就是中国的“人”，董氏与海氏都是在各自的文化立场上说话的，若引为论据，总不免要指鹿为马的。

所谓天地境界，冯友兰认为是对宇宙大全的哲学觉解，是中国哲学所提炼出来的独特的心灵境界。① 天地境界的要义，或可以用董仲舒的话来概括，“天，地，人，万物之本也。天生之，地养之，人成之”(《春秋繁露》)。这一要义，包括两层意义：一、人生天地间，人与天地并生，万物为一，因此，人若欲求自我生命的充实与发展，就要尽心知性知天(天地)，并实现与天地精神合一；二、天地只是一个可能(空间)，需要人生来实现(充实)，也就是说，天地之精神，宇宙之壮丽，有待于人的努力和展示。所以，一方面人是天地一分子，人离不开天地，另一方面天地也有待于人，没有人的天地，只是虚设，是万古常如夜。在现实生成变化中，人与天地共为一体，相互生发，这就是天地境界的核心意义。道家讲自然独化，儒家讲虔诚尽性，百虑一途，最后都归于“人与天地参”(《中庸》)。陆象山讲“宇宙便是吾心，吾心即是宇宙”(《象山语录·杂说》)，王阳明讲“天下无心外之物”(《传习录下》)，也就是这天地境界的精神表达，是孟子所谓“万物皆备于我”(《孟子·尽心上》)，也是庄子所谓“磅礴万物以为一”(《庄子·逍遥游》)诸义的通会发扬。

源于古希腊的宇宙精神，却有不同的旨趣。所谓宇宙精神，就是相信包括人在内的宇宙世界是一个稳定完整的统一体。在这个统一体内存在以天体音乐为最高表现形式的秩序和节奏，这些秩序和节奏形成了永恒的和谐和完美的形式。由于怀抱着这种关于存在的完满意识，面对直观现象的生灭流变、杂乱残缺，自然要产生一种超越现象、深入本质、超越经验、上达理性的冲动。柏拉图的理念论认为真理的世界(理念世界)，是永恒完满和谐的世界，在这个完美世界

① 冯友兰：《贞元六书·新原人》，华东师范大学出版社，1996。





中，一切都以理念的方式存在，人也是作为纯粹的理念（或灵魂）而存在的。但是，不幸灵魂沉入肉体之中，而脱离（遗忘）了自己本真的存在。生命的终极意义就是通过教育和思想的努力，凭借理智的力量，摆脱肉体的束缚，让灵魂重新飞升到（回忆）真理的世界，重新过那完美和谐的神性的生活——理念的生活。（《斐德诺篇》）柏拉图的理念论实际上是西方思想最根本的统治观念。在2千多年以后，在爱因斯坦这里，它被发展为支配科学家科学创造意志的"宇宙宗教情感"，即一种相信自然规律中存在着永恒的和谐，并且在这永恒的和谐中见出"上帝"的情怀。也许，爱因斯坦所谓"这个世界可以由音乐的音符组成，也可以由数学的公式组成"，很精到地表明了西方人特有的宇宙意识。这种宇宙意识，激发了牛顿、爱因斯坦这些科学巨人创造世界新纪元的科学活动，并且也为西方人提供了以之为家，寻求精神避护的"合理的世界图像"——艺术和科学创造的形象世界。①

以中国天地境界和西方宇宙精神相比较，很值得注意的是两种境界殊异相反，却又可为相映成趣。以内陆农耕为主的中国生活模式本是静的，但对动（变化）却有极深刻的领悟，极能切己地体认，知"为道也屡迁，变动不居，周流六虚，上下无常"，而能"一阴一阳之谓道"，"唯变所适"，成效天地之变化。（《易传·系辞》）以爱琴海文化为源头的西方生活模式本是长于动的（航海、游牧和远征），但对静（永恒）有极深沉的信念，极强烈的渴求，以抵达宇宙永恒静一的完美为人生理想。另一方面，中国人在天地境界中，穷神知化，顺势应时，却又抱朴守素，归宁于静一之中；西方人在对永恒完美的宇宙景象的追摹中，却难以得到最后的安顿。中国知天地变化，"无平不陂，无往不复"，又知"穷则变，变则通，通则久"（《易传·系辞》），所以能够"静

① ［德］《爱因斯坦文集》第一卷，中译本，商务印书馆，1976，"论科学"等文。



24.[希腊]雅典:帕特农神殿,公元前 448—前 432 年。古希腊人的宇宙,是一个和谐完整的数理的建筑。帕特农神殿,正是这宇宙观念的最好象征。

而与阴同德,动而与阳同波"(《庄子·天道》),由动而静,动静相因,而安于天地四时,并终于成就了与天地同俦的心胸——天地之心。西方人欲穿越变动的现实求得在永恒完美之中的安顿,无疑是为自己悬置了一个无限的理想,欲就而不能,欲静而愈动。求"一"而得多,因此培养成无止无尽(静)的宇宙之思。

天地之心,就是"实天地之心",也就是以觉悟的心投入天地的无限创化生育之中,而与天地万物合同一体。因此,不需要另成一种境界,另起一种心思。所以,于天地是"大象无形"(《老子》),于自我是"情顺万物而无情"(《明道文集》卷三)。以顺物无情之心鉴无形之大象,就成天地万物一体之仁,与天地为"一"。这"一",就是物之初,而游心于物之初,就归根守真(《庄子》)。因此,中国的天地境界,是无象(无形)的境界,它没有西方宇宙精神寻求永恒理想的怀抱。天地之心是不出于天地的,而且惟恐出于天地。庄子的逍遥游,所谓无何有之乡、广漠之野,游于方外,也是在天地之中的,所求者,不过"自然"二字——这正是天地的精神。至于他所叙神仙真人之说,只是



“寄言出意”，寻意者当“忘言得意”。以天地为心而实天地之心，既然无意为天地造象（以之为完美永恒的形式），也就泯灭了把天人格化为神（帝）的宗教渴念。据郭沫若考证，“天”在周代以前，即为“帝”（上帝），是人格化的神，经过周代，至春秋则获得自然的规定性（“天”成为与“地”相对并置的“天”）。而这一转变，开拓了中国的非神学观念。[①] 此后，神学观念再没有成为中国思想的主宰。姑且不论汉魏的神仙方术，即使隋唐佛教一时兴盛，也终未成正果（以宗教立世），其对中国文化的真正影响，主要在于学人以玄理释佛，借佛谈玄，佛玄相互映发，深化了中国文化的哲思。[②]

西方宇宙精神对完美形式的无限理想，如冯友兰所言，是“图画式底思想”。以图画式的思想思考宇宙，终极之处，就会引发上帝、天堂的观念。（《贞元六书・新原人》）当代英国理论物理学家史蒂芬・霍金精辟地指出，“当大部分人相信有一个本质上静止不变的宇宙时，关于它有无开端的问题，实在是一个形而上学或神学的问题。”[③] 求“一”而无尽的宇宙之思只可在这绝对的“一”的信仰和观照中才能得到安顿。这可以解释为什么神学观念以这样那样的形式包含在西方的理性精神中。众所周知，西方世界在希腊的理性成熟之后，却又接受了东方的基督教。可以说，基督教的盛行，在根本上是希腊奠定的理性神学精神的变形延伸，中世纪的神学是古希腊绝对宇宙观念的逻辑演绎。从柏拉图、亚里士多德开始，中间经过牛顿、康德，直到爱因斯坦的2千多年时间，罗素说的“希腊人那种对静态的完美的爱好”[④]，也就是完美的宇宙模型和神的观念，始终被保留着，虽然经历了文艺复兴和马丁・路德的宗教变革。到了1917年，爱因斯坦用相

---

① 《郭沫若全集・历史编》第一卷，人民出版社，1982，“青铜时代：先秦天道观之进展”。

② 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》和冯友兰《中国哲学史简编》第四卷。

③ ［英］史蒂芬・霍金：《时间简史》，中译本，湖南科技出版社，1995，第16页。

④ ［英］罗素：《西方哲学史》，上卷，中译本，商务印书馆，1982，第二篇。



对论突破了万有引力定律之后，他根据广义相对论同样提出了一个均匀、各向同性的宇宙模型。与万有引力定律一样，广义相对论是得不出稳定宇宙模型的，因此，爱因斯坦不得不引入宇宙常数(a)——一个异名的神。只有到了1929年，由于哈勃发现"宇宙红移"之后，也就是"大爆炸理论"提出之后，西方人关于稳定宇宙模型的信念方开始消除，关于宇宙的神学也才真正结束——这应了19世纪末的那个著名寓言：上帝死了！

与之相比，中国的天地境界，由于神学观念的退出，突出和活跃了生命观念。从孔子讲"不知生，焉知死；不能事人，焉能事鬼"，到《易传》讲"天地之大德曰生"，"生生之谓易"，再到程颢讲"生之谓性，万物生意最可观，斯所谓仁也"(《二程遗书》卷二)，燃发出中国天地境界昂然热烈的生气，使天地之心落到自我生命的实处。这就是冯友兰所说的"究竟无得"。所谓"究竟无得"，是对宇宙大全的形而上觉悟，识天地万物一体之仁(人)，又是对这认识的超越，把觉悟化为生活，以生生为德。"天何言哉?"宇宙大全是不可以认识终止的，因为认识就有了分别，就不是大全。由生命而产生的认识，要回到生命本身的活动中，才是真正大全。这是现实的归根，"归根曰静"。静不是止，而是动，但是"致中和，天地位，万物育焉"(《中庸》)。所谓"中庸之道"，大而化之，以生的意义而言，就是"人生天地之间"(庄子)——也就是"究竟无得"。

爱因斯坦这一句名言是广为人知的，"不可理解的是，世界竟然是可以理解的"。分析哲学大师维特根斯坦说了一句可以与之相阐发的话，"神秘的不是世界是怎样的，而是它是这样的。"[①]这两句话展示了西方精神中对宇宙的秩序和节奏有着多么深刻的领悟和共鸣，又是多么虔诚地敬畏和渴慕着这神性的完美。这就是他们的神学情

① [奥地利]维特根斯坦：《逻辑哲学论》，中译本，商务印书馆，1985，第96页。

怀。怀着这种神学情怀，必然对宇宙中一切事物一往情深，但是，又必然要远超尘俗，高飞远举于神意的理想境界。一方面，他们深契于宇宙的和谐，并以自我为小宇宙；努力安排协调于大宇宙；另一方面，他们又深感现实的无常，自然的缺陷，为其完美的形式理想而感到自我与世界、理想与现实深刻的对立，努力冥合而难得。冲突把西方人引入更艰深的思考之中，而对完美形式（神）的信念又使他们坚持努力，不断创新。

宇宙之思所求的“一”不是大象无形，而是超现实的最高实在——神。也因此，宇宙之思不是“究竟无得”，而是“到底有得”。说其到底有得，一方面，是因为宇宙之思为自己悬设了一个终极目标，以为最终可以到达；一方面，是因为它在对这终极目标的追寻中，不断实体化这一目标，创造形象——成就。

相比之下，在把握中国哲学精神时，对这“究竟无得”的“人生天地间”的“生”（不是观念，而是生活），应当特别着重关注。李泽厚认为天地境界下一转语，就是审美境界。[①] 但这一转语是下不得的，一旦下了，则将不再有中国的天地境界，也将不构成中国独特的审美境界。因为正如中国的哲学是以这“生”为旨归一样，同时也确立了独特的中国艺术精神指向——不是生活转化为审美的（从存在转化为形式），而是静观转化为存在（形象转化为生命）——不是自我为天地拟象，而是个体化入天地。

① 李泽厚：《华夏美学》，中国文化出版公司，1989，第194页。



2. 乐从何？

伯牙学琴于成连，三年而成。至于精神寂寞，情之专一，未能得也。成连曰："吾之学不能移人之情，吾之师有方子春在东海中。"乃赍粮从之，至蓬莱山，留伯牙曰："吾将迎吾师！"划船而去，旬日不返。伯牙心悲，延颈四望，但闻海水汩没，山林窅冥，群鸟悲号。仰天叹曰："先生将移我情！"乃援操而作歌云："繄洞庭兮流斯护，舟楫逝兮仙不还。移形素兮蓬莱山，歍钦伤宫兮仙不还。"伯牙遂为天下妙手。

（《乐府古题要解》）

歌者奥尔菲斯，他是首先给予木石以名号的人，他凭借这名号催眠它们，使它们像着了魔，解脱了自己，追随他走。他走到一块空旷的地方，弹起他的七弦琴来，这空场上竟涌现出一个市场。音乐演奏完了，旋律和节奏却凝住不散，表现在市场建筑里。市民们在这个由音乐凝成的城市里来往漫步，周旋在永恒的韵律之中。[①]

（古希腊神话传说）

在两个根本意义上，音乐是最原始的艺术：一、音乐性是生

① 《宗白华全集》第三卷，安徽教育出版社，1995，第429页。

命存在的最内在的形式，音乐的核心要素节奏、和声和旋律，是生命与宇宙运动相统一的节奏、秩序的艺术表现；二、节奏和秩序，作为最基本的生命感，也就是最本原的人生感和宇宙感，是先于文化被人类感受和把握的。汉斯立克(E. Hanslick)说，“节奏，在有人类之前，并且不依赖于人类，即已产生了。”[①]这是音乐对于野蛮民族，即原始民族具有最强烈的影响的根源。文化作为人类生命活动的特殊形式，其最初意义在于深化了生命与宇宙统一的节奏，把握了更深刻更丰富的秩序，因此在节奏的基础上发展(创造)了旋律和和声。音乐的产生和发展，根源于人类生存和发展所提出的对秩序的精神需要——这种需要是不断丰富和提高的。因此，一切古代文化，不仅首先发展了音乐，而且音乐成为文化启蒙的最基本最原始的教育形式。

在这种原初的教育形式中，音乐是乐(艺术)，也是礼(秩序和规范)。“击石拊石，百兽率舞”(《虞书·舜典》)，“明于天地，然后礼乐兴”(《乐记》)，中西同然。从孔子与柏拉图等古代中西思想家的论述可见，“知乐则几于礼矣”(《乐记》)，这乃是中西人文思想的共同起端。所以，孔子自卫反鲁即正乐，使雅颂各得其所(《论语·子罕》)，柏拉图在理想国中只允许保留表现勇敢、坚定的(佛律癸亚式)与表现智慧、温和的(多里斯式)两种旋律。因为他们都深刻认识到，“节奏与乐调有最强烈的力量浸入心灵的最深处，如果教育的方式适合，它们就会拿美来浸润心灵，使它也就因而美化”；[②]俩人也都认为，“知之者不如好之者，好之者不如乐之者”(《论语·雍也》)。“乐者，乐也”，以乐为仁政之本，礼乐并举，是古代文化共同的情况。因此，中西都经历了一个从原始野蛮如火如汤的狂烈到文明严肃秩序整一的

① [德]爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，中译本，人民音乐出版社，1980，第99页。

② [古希腊]柏拉图：《理想图》，中译本，《朱光潜全集》第十二卷，安徽教育出版社，1991，第56页。

文化净化过程。但是，与其说是净化，不如说是礼乐文化的创生。就此而言，在其文化之初，都有一个礼乐传统。那么，在中西比较中，以“礼乐传统”[1]作为中国文化的独特根源，就失之偏颇。

真正要做的不是指出中国文化有一个礼乐传统（异中求异），而是要揭示中国的礼乐传统与西方的礼乐传统的差异何在（同中见异）。以“礼乐传统”为中国所特有，正如自视中国为惟一的“礼仪之邦”，就见不到中西共同之处，也就不能真正见到中西的差异所在。偏失而得，以“礼乐传统”立论，提出中国文化“乐感说”就很自然了。对“乐感说”的困诘是不可避免的。[2] 把握中西音乐的文化的差异，应从中西音乐不同的历史演变轨迹着手。一言以蔽之，就是要探讨清楚，为什么西方音乐能够发展到交响乐的辉煌世纪，而中国音乐却日渐式微，几近于沉没？其文化哲学的根源何在？

伯牙的传说

中国音乐式微的根源存在于中国特殊的文化精神——天地境界。《庄子》、《乐记》和嵇康《声无哀乐论》[3]是构成中国音乐哲学体系的三种基本著作。其中，《庄子》是从道家指向自然的立场，《乐记》是从儒家指向人伦立场，《声无哀乐论》则是融贯两家、筑成“乐者天地

① 李泽厚：《华夏美学》，中国文化出版公司，1989，第 40 页。

② 庞朴：《一分为三》，海天出版社，1995，“忧乐圆融——中国的人文精神”。

③ 《声无哀乐论》作为一篇“玄学著作”，由冯友兰（《中国哲学简史》）、汤用彤（《魏晋玄学论稿》）作了精辟阐发，笔者正是从两先生的论述得到启示，关注此文。但是，作为一篇关键性的经典音乐哲学论著，在美学界，至今似乎尚未得到应有的关注和较确切的阐释。



25.[晋]顾恺之:《洛神赋图》(局部)。这是流传于世的最早的山水画之一。此图以曹植《洛神赋》为题材,绘洛神歌舞于山水空濛之间,既展示了中国诗乐舞一体的艺术传统,又体现了中国音乐"大乐与天地同和"的精神。



之和"的中国音乐精神。《乐记》宗旨是,"反情以和其志,广乐以成其教",其音乐理想是"中和"(神人以和),《庄子》宗旨是"静而与阴同德,动而与阳同波",其音乐理想是"太和"(神会无方)。一主人伦,一尚自然;一以乐导欲,求通于和静;一任性无为,求归于虚寂。这两者如何统一起来?两者同归于天地境界。司马迁说:"阴阳之施化,万物之终始,既类旅于律吕,又经历于日辰,而变化之情可见矣。"(《史记》)这实在是儒道两家共同的宇宙感识,也是他们音乐思想的共同基础。差别仅在于,儒家主张以乐节情,在人伦调和的基础上与天地调和;道家主张以乐逸性,荡涤尘俗而与天地同奏。以乐(乐教)和同于天地,是儒道的共同旨归,由于这个共同旨归,在乐教中,两者的分殊就不是本,而是末,两者的统一就不仅是可能的,而且是必然的——因为人伦与自然乃是人类存在不可割弃其一的两极。

嵇康把中国音乐引入了统一的天地境界中,使中国音乐真正成为"天地之和"。《乐记》"乐者天地之和",是《声无哀乐论》的基石。"夫天地合德,万物贵生。寒暑代往,五行以成。故章为五色,发为五音。"但是,进一步,嵇康就否定了《乐记》确立的"声音之道,与政通"的观念。《乐记》主张,音生于人心,治乱在政,人心感物而发,以哀乐形于音乐。所以听音知德,闻乐知政。嵇康认为音乐以自然成文(按

音律原则)，与人心情感无确定联系(或者情同而声异，或者声同而情异)，也就是，声音只有美与不美，情感只出于人心(哀者闻歌而泣，乐者闻乐而喜)。“和声无象，而哀心有主”，所以不能以声音之道与政通(听音审政)。否定音乐与情感的直接联系(对应关系)，面对的根本诘难是，如果音乐与情感无关，乐教感化人心的功能怎么实现？我们知道，嵇康是“越名教而任自然”的倡导者。但是，仅以《哀乐论》为一篇反名教檄文，实是一种皮毛之见。实际上，在此文中，正是在对其面对的根本诘难的排解中，嵇康超越了他名士的佯狂，而展示了他融合儒道而成天地一体之仁的天才哲思。

> 五味万殊，而大同于美；曲变虽众，亦大同于和。美有甘，和有乐；然随曲之情，尽于和域；应美之口，绝于甘境。安得哀乐于其间哉？然人情不同，自师所解，则发其所怀。若言平和哀乐正等，则无所先发，故终得躁静。若有所发，则是有主于内，不为平和也。……由是言之，声音以和平为体，而感物无常；心志以所俟为主，应感而发。然则，声之于心，殊途异轨，不相经纬；焉得染太和于欢戚，缀虚名于哀乐哉。《声无哀乐论》

联系到中国美学艺术史的发展，这段话极其重要，极其深刻。它承前启后，总结了先秦音乐哲学思想，开拓了魏晋以来的音乐哲学，从而成为中国音乐式微的枢纽所在。根本上讲，古代乐教的中心思想，就是正人伦，设秩序。这在中西同然。但是，随着文化的进一步发展，在中国，由于天地观念的非神学化，特别是中国文化以建构天地境界为指向，乐教的人伦秩序内涵，就日益表现出它的狭隘性，并且形成与天地观念的对立。孟子所谓“养浩然之气”、“上下与天地同流”(《孟子·尽心上》)，庄子所谓“游心于无穷”、“独与天地精神往来”(《庄子·天下》)，这种人格理想和生命意识，是不可能在古代的乐教体制中完成的。这个矛盾，在孔子的时代，在《乐记》的时代，都



还没有发展起来，但庄孟以后不断酝酿，至于魏晋，就非常尖锐，深刻卓识如嵇康，就不能不觉悟到这个矛盾，也不能不思考根本的解决。就传统乐教的立场看，如果声无哀乐，乐教的职能怎么实现？然而，就欲成就天地境界的立场来看，却是在这人伦秩序（实际上是确定有限的情感调节）的教化中，怎么可能实现真正的同天地之和？“曲变虽众，亦大同于和”，“然随曲之情，尽于和域”。嵇康称声音无情，实际上是以“和”同“情”，“情”归于“和”！并非是音乐不能感人情，但是，感人情（有限的人伦情感）不是音乐的本意，音乐的本意是陶冶人心，净涤情感，使之归于天地之情——无情而莫大之情——和。

嵇康深化了儒家的“中和”观念，但同时也突破了这个观念，使它与道家的“太和”观念融合。“大同于和”，这就取消孔子“正乐”的必要性，它暗示了这个结论：无论雅郑，唯和（优美）是举。这不仅对于儒家，对于道家也是不能认可的，因为它的下一转语似乎是乐教可以沦为欲念的满足（享乐）。“妙音感人，如美色惑志”，实人情之向。但是，儒家求善，道家求真，都是远弃尘欲的。嵇康就此打住，结尾草依秦客（文中代表儒家）之说，“雅郑还是辩一下吧，这样少点麻烦。”然而，嵇康思想的下一转语，其“大同于和”的真正结论是：非乐。非乐，不是如墨子责难儒家的那样，因为礼乐过侈，而是因为具体有限的礼乐不足以同天地之大和。以嵇康而下的非乐，是老子“大音稀声”，庄子“至乐无乐”，“以虚静推于天地，通于万物”（《庄子·天道》）的“天乐”观的逻辑发展，更是孔子“乐云乐云，钟鼓云乎哉”（《论语·阳货》）的乐教观的逻辑发展。不过，嵇康的结论，要等到宋明大儒来表达（展开）。程颐说，“此固有礼乐不在玉帛钟鼓”，“天下无一物无礼乐”。（《二程遗书》卷十八）王阳明则说，“乐是心之本体”，“此心安处即是乐”。（《传习录下》）所以，孔颜寻常日用之间，无论穷通，不待弦歌，却动静从容，乐以忘忧。所乐者何？自得其乐，“而其胸次悠然，直于天地万物上下同流，各得其所居之妙”（朱熹《论语集注》卷六）。

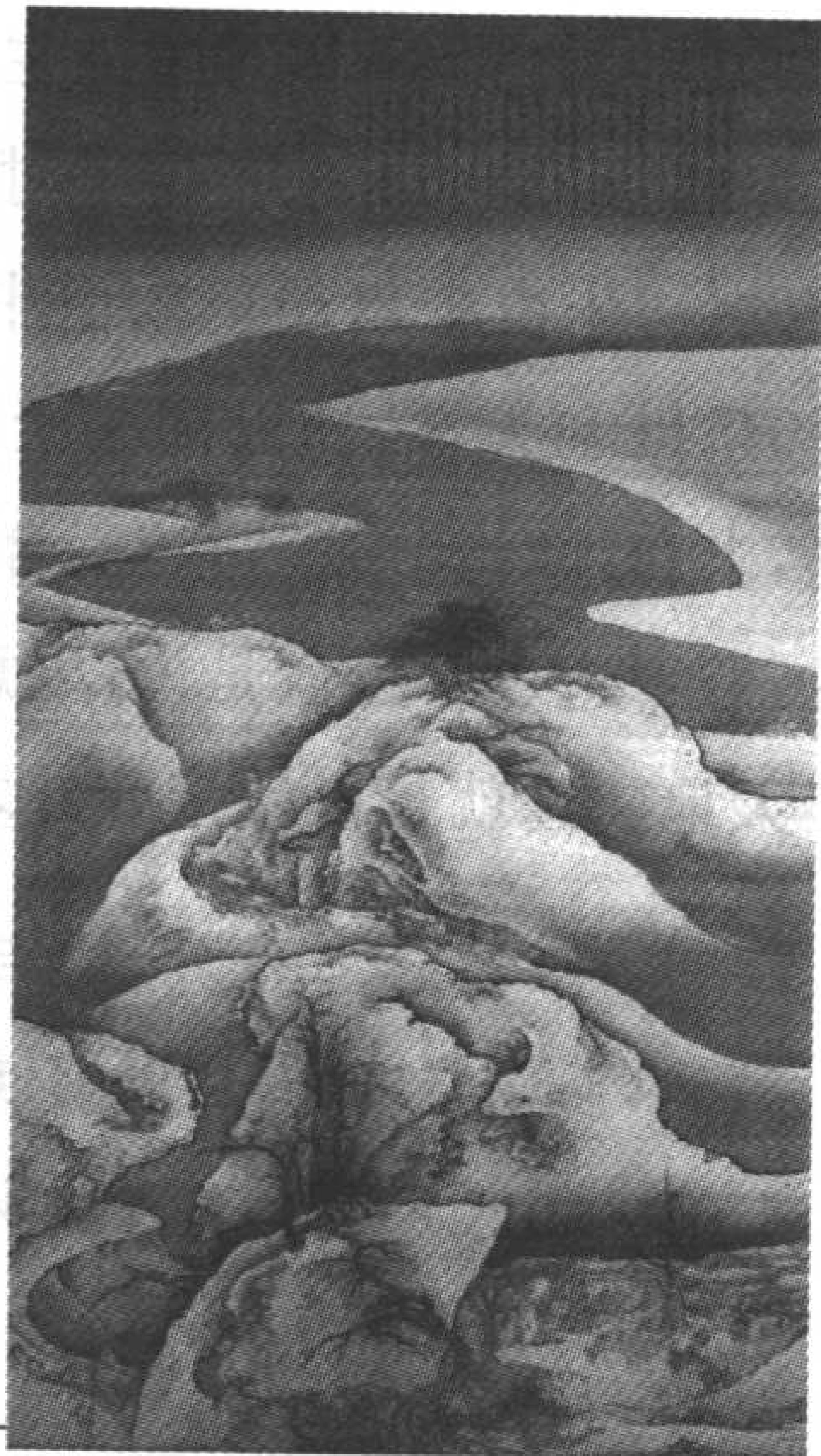
以天地为心，以寻常人生为乐，中国音乐哲学的非乐精神在这里被完成，而展示出来。这是对《乐记》“大乐必易，大礼必简”的深一层阐发。“乐由中出……乐由中出故静”（《乐记》），静故出于简易。但是，乐以和为本，和以同于天地为大和。如明代徐上瀛所言，以琴而论，求和须“指”“弦”“意”三合。所谓“意”，是合天地之意，因此，可以说，意者逸也。也就是说，以意论静，静就不是收，而是放，是逸，逸放于天地。这就是以琴接弦外之音：

> 其有得之弦外者，与山相映发，而巍巍影现；与水相涵濡，而洋洋徜恍。暑可变也，虚堂疑雪；寒可回也，草阁流春。其无尽藏，不可思议，则音与意合，莫知其然而然也。《溪山琴况》

这一段话，是嵇康论乐的下一转语，当然也是庄子的思想“若一志也，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气。耳止于听，心止于符。气也者，虚而待物也”（《庄子·人间世》）的音乐阐发。这段话，非常精要地揭示了魏晋以来中国音乐的美学特征和内涵。这就是：一、以意为重，乐不在管弦的音声；二、意在弦外，得意在于与弦外天地相合；三、至乐无乐，为乐之功当归于自我与天地生命的神气化合——“莫知其然而然”。这样，就可以明白伯牙何以观沧海而得“移情”真谛，终于成为“天下妙手”，其“妙”又何在！所谓“移情”，就是逸放心神而合于天地之和。伯牙移情的传说，确可以作为中国音乐的全部象征，意蕴兴衰都在其中。



26.[清]李寅:《盘车图》。古人论画山水,常以"咫尺而有万里之势"着眼,此画正当此语。然而,在全画以雪后山水大势为意中,却于画的右下角工笔勾画出一隅生气勃勃的旅店景象。中国山水画不仅以大处着眼,更亦在小处用功,所成则是"真景逼而神景生"的气象,而其中展现出来的神韵和动律,正与中国音乐精神相通。



奥尔菲斯神话

西方音乐走的是奥尔菲斯神话所指示的道路,也是柏拉图的音乐观念,"神圣的和谐是绝对永恒的"(《斐东篇》)所指示的道路。在柏拉图之前,赫拉克利特(*Heraclitus*)指出了不同音调的对立统一,产生最美的和谐;毕达哥拉斯则进一步认为,数是万物的本原,和谐存在于声音的数的比例中,宇宙中的星球在最完美的数的比例中运动,整个宇宙是一曲永恒和谐的天体音乐。但这种音乐对于人的耳朵表现为绝对的静寂——天体音乐凝固在宇宙这座巨型建筑中了![1]毕达哥拉斯为西方音乐哲学确立了三个基本观念:一、和谐的本质是声音的数的比例;二、最完美的和谐具有建筑(宇宙)的永恒性;三、最完美的和谐不是耳朵所能把握的,需要理性(数学)的力量。柏拉图

① 何乾三选编:《西方哲学家文学家音乐家论音乐》,人民出版社,1983,第3页。

接受了毕达哥拉斯的观念,但增加了一条:音乐是一种模仿(永恒的和谐和人间的情感)的艺术。这样,西方音乐哲学的四个基础观念被清楚明确地设定下来了。这就是奥尔菲斯神话的美学内涵!循此以往,西方音乐家都是在为这个神话的人间乐谱谱写神曲——"模仿"他们的乐思在宇宙的寂静处所倾听到的和谐。

奥尔菲斯神话可以被认为表达了两个互相可逆的西方音乐观念:音乐是流动的建筑,建筑是冻结的音乐。歌德(*J. W. von Goethe*)很赞同这两个观念。[①] 我认为,更为重要的是,这个神话与毕达哥拉斯、柏拉图的哲学一样,表达了一种与中国音乐的天地观念完全不同的音乐本体观,我把它称为"关于音乐的建筑性本体观"。首先要指出,音乐形象(风格)与建筑的直接类似,在西方音乐史上只是中古时期和现代派的创作情况。[②] 汉斯立克也明确指出:"'音乐美'与古典音乐既不是同一事物,它与建筑式音乐更不是同一类事物,后者只是前者所包含的一个类别。"[③]所谓音乐的建筑性本体观,内涵是:一、音乐作品是一个完整存在,具有封闭性,二、音乐作品对于演奏者和欣赏者都具有独立性,三、音乐作品一旦成为经典,如完美的建筑一样,其和谐是永恒的,价值也是永恒的。

在奥尔菲斯神话的背后,真正的发话者是西方的宇宙精神,所以,在更根本的意义上,奥尔菲斯神话所暗示的音乐的建筑,本身就是一个宇宙!这样,我们就触及到汉斯立克所阐释的"绝对音乐"观念了。汉斯立克的《论音乐的美》一书,是西方音乐哲学最精到(当然也是最极端)的经典阐释。如宗白华所言,它对西方音乐的意义可与

---

① [德]《歌德谈话录》,中译本,《朱光潜全集》第十七卷,安徽教育出版社,1990,第437页。

② [英]戴里克·柯克:《音乐语言》,中译本,人民音乐出版社,1981,第8页。

③ [德]爱德华·汉斯立克:《论音乐的美》,中译本,人民音乐出版社,1980,第99页。



27.[希腊]雅典:《林神之舞》,公元前5世纪。三位美丽的希腊森林女神,在林中翩翩起舞,林神潘在旁边用芦笛为她们伴奏。林神潘是希腊神话中的著名丑角,他为美丽的女神伴奏,正寓意了希腊的审美观念:美来自于对立面的统一。这也是希腊音乐的观念。



《声无哀乐论》对中国音乐的意义相比较。[①] 的确,这两篇论文有三个重要的相同点:

一、面对共同的论敌:音乐要表现情感,以助人文教化;

二、有共同的主导性论点:音乐不表达情感,音乐的美就在于音乐的形式本身;

三、以音乐感受的情感的相对性(不确定性)作基本论据。

这可以说是中西的"历史"的惊人的相似了,要知道,嵇文比汉文要早16个世纪!这其中的意义是值得深入探讨的。但是,两文又有根本点上的不同:嵇康的根本点是中国的天地境界,而汉斯立克的根本点是西方的宇宙精神。所以,虽然同样主张"声无哀乐论",嵇康思想的逻辑结论是中国音乐哲学中的非乐意识,而汉斯立克的宗旨却是要从根本上建立音乐的绝对性(自律性)。这一根本差异,可说是同途异旨,表现了中西音乐精神的根本差异。

汉斯立克的基本命题是:"音乐的内容就是乐音的运动形式。"这一命题又可以换成另一种表达:"只有器乐音乐才是纯粹的、绝对的音乐艺术。"[②]这样,汉斯立克的"绝对音乐"观念,提出了两个相关的

---

① 《宗白华全集》第三卷,安徽教育出版社,1995,第430页。

② [德]爱德华·汉斯立克:《论音乐的美》,中译本,人民音乐出版社,1980,第63页。

拒斥：一、拒斥音乐表现情感，因为没有非形式的内容；二、拒斥声乐，因为声乐必然是表现情感的。汉斯立克的主张让人感到他与卢梭倡导的革命的浪漫主义音乐思潮背道而驰，而与保守的古典主义的观念相投合。绝对音乐观念主张音乐的形式本体论，反对音乐的情感美学，无疑是与浪漫主义的自我表现观念相对立的。但是，当汉斯立克说"音乐的美是独特的只为音乐所独有的美，它只存在于乐音以及乐音的艺术组合中"的时候，感情用事的浪漫主义音乐家没有注意到绝对音乐所进行的是从根本上修改柏拉图音乐哲学的行动，因而必定在更深远的地方等待着他们。汉斯立克说：音乐的动机是表达乐思，乐思是指向形而上的"绝对理念"。[①] 乐思就是音乐的理念，是活跃在想像力中的理念，明确地讲，是"变成形象的内在精神"。汉斯立克并不反对音乐的"个性化"，相反，他认为"个性化"是一切艺术的动机。但是，音乐的个性化，不是自我情感的随意（主观）流露，而是真正形式化的内在精神的创造性表现。这种表现，是普遍性和个性、想像力和精神（理性）在音乐形式中的统一。他说，音乐是想像力的游戏。但不是情感在作曲，而是经过艺术训练的音乐才能在作曲。汉斯立克的深刻思想在这一段话中表达出来：

> 我们把作曲活动看做一种造型过程；作为造型过程它完全是客观性的。作曲家塑造一个独立的美的事物。具有无限表现力和精神性的乐音材料，使乐音造型者的主观特点能在塑造的方式中表现出来。[②]

对于汉斯立克来说，纯粹的音乐形式，不仅不是空洞的，反而是充实着最普遍无限的人类精神（理念）；不仅不是无个性的，反而是个性最深刻最本质地实现。他反对黑格尔认为"音乐无内涵"、"无个性的内

---

① ［德］爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，中译本，1980，第 29 页。

② 同上书，第 71 页。

心"的观念。[1]《论音乐的美》应当被理解为德国古典哲学精神的音乐学表达。莱辛(*J. E. Lessing*)的"想像力的自由游戏"(《拉奥孔》),康德的"美是无目的的合目的性(形式的合目的性)"(《判断力批判》),谢林的"艺术是无限矛盾在直观中的绝对统一"(《先验唯心论体系》)和黑格尔的"美是理念的感性显现"(《美学》),都在《论音乐的美》中投下了有形和无形的影响。我们知道,作为近代西方哲学的精神代表,德国古典哲学的宗旨是,面对西方宇宙精神的日益个性化发展和分裂趋势,努力调和整体与个体、感性与理性(意识与无意识)、主观与客观、自由与必然的冲突,并弥合相互之间的裂痕。天才的古典哲学家把这一切冲突提炼为"有限与无限"的绝对矛盾。个体是有限的,宇宙是无限的;精神是无限的,感性是有限的。在这种自我与世界的分裂与交错的矛盾中,无限与有限的统一是怎样可能的?这就是康德提出的划时代的疑问:

> 任何一种作为科学出现的未来形而上学是如何可能的?

从康德到黑格尔,古典哲学家找到了跨越有限与无限之间的深渊的桥梁——艺术和艺术的形式。谢林最准确地表达了古典哲学的艺术观:艺术创作是从有限的有意识的自由开始的,但它却在无限的无意识的自然状态中完成——艺术品是一个超意识的无限存在。因此,在纯粹艺术的审美直观中,艺术的形式实现了有限与无限的统一。有限的感性形式表现了无限的内在精神!因为在艺术解决了的一切课题中,无限的矛盾得到了统一:

> 理智直观的这种普遍承认的、无可否认的客观性,就是

---

① [德]爱德华·汉斯立克:《论音乐的美》,中译本,人民音乐出版社,1980,第116页。

艺术本身。[①]

这是艺术问题在近代西方哲学中空前突出，美学突然崛起的根本原因。也是关于艺术的形式本体观——艺术的形式就是艺术的内容——成为古典哲学的一个基本观念的深刻原因。

无疑，康德所开拓的"美即无目的的合目的性"(想像力与理解力和谐的自由游戏)观念，是真正近代美学革命的先导观念，它所包涵的主观自律原则(精神的自由)和形式自律原则(想像力的自由)是近代美学革命的轴心概念。形式表现无限！也必须在这个意义上来理解汉斯立克的绝对音乐观。进一步讲，与情感美学相比，绝对音乐观的革命意义不仅在于它为音乐建立了自律美学，而且在于通过自律美学的确立，也就是在它的绝对形式思想中，必然地引出两个新的美学原则：创造和个性的原则。这两个原则彻底推翻了柏拉图的音乐模仿论。而情感美学仍然是在柏拉图模仿论的阴影之下的。汉斯立克说，音乐家在任何地方都找不着他的艺术的范本，"音乐是人类精神的产物"。[②] 创造的艺术观念，是比自我表现更高一层的主体性观念。因为，在西方精神体系中，只有通过创造(而不是模仿)艺术才能表现无限：无限才是艺术的现实。所以，汉斯立克走在了情感美学的前方——"无限"(主体精神)。

在哲学中，柏拉图的宇宙神学观念转化为自我内在精神的无限观念；在音乐中，则是由旋律为主体的线性声乐(单元的)转化为以和声为主体的非线性器乐——交响乐(多元的)。[③] 交响乐结束了音乐的"线的艺术"的历史，它是一种"世界性"的构成——精神无限性的展现。西方近代音乐运动是对它的古代传统的一次深刻革命。形式

---

① [德]谢林：《先验唯心论体系》，中译本，商务印书馆，1983，第 272 页。

② [德]爱德华·汉斯立克：《论音乐的美》，中译本，人民音乐出版社，1980，第 98 页。

③ 蒋一民：《音乐美学》，人民出版社，1991，第 2 页。

观念取代了和谐观念，主体的自由精神（无限）取代了群体的整体精神（理念），想像力被提升到理性的位置，最后，创造原则取代了模仿原则。然而，绝对统一的观念，即柏拉图的理念，实际上也就是完整永恒的宇宙观念并没有被抛弃，相反，被主体精神的内容所充实和发展而推到极端。绝对音乐就是这个极端！极而言之，音乐的自律性原则是以宇宙精神的完整性原则为根基的。可以说，以德国交响乐为主导的西方近代音乐乃是这种宇宙精神历史发展的必然产物。就此而言，近代音乐的革命意义是属于宇宙精神整体发展的，是这一整体发展的内部革命——宇宙精神运动进入成熟和终结的升华。这一升华的人类学哲学意义可以表述为：宇宙精神的发展，由客观的宇宙神学转化为主观的宇宙神学。神曾经是人投射到天空上的影子，现在人把这个影子收回来披到自己的身上！

叔本华（*A. Schopenhauer*）的音乐哲学向我们揭示了这个转换的寓意。他说，音乐是意志的直接写照：

> 音乐不是现象的［摹本——引者］，或正确一些说，不是意志恰如其分的客体性的写照，而直接是意志自身的写照。所以对世界上一切形而下的［存在——引者］来说，音乐表现着那形而上的［性质］；对一切现象来说，音乐表现着自在之物。准此，人们即可以把这世界叫作形体化了的音乐，也可以叫作形体化了的意志。
>
> 意志一切可能的奋起、激动和表现，人的内心中所有那些过程，被理性一概置之于“感触”这一广泛而消极的概念之下［的这些东西］都要由无穷多的，可能的曲调来表现，但总是只在形式的普遍性中表现出来，没有内容；总是只按自在［的本体］而不按现象来表现，好比是现象最内在的灵魂



而不具肉体。[①]

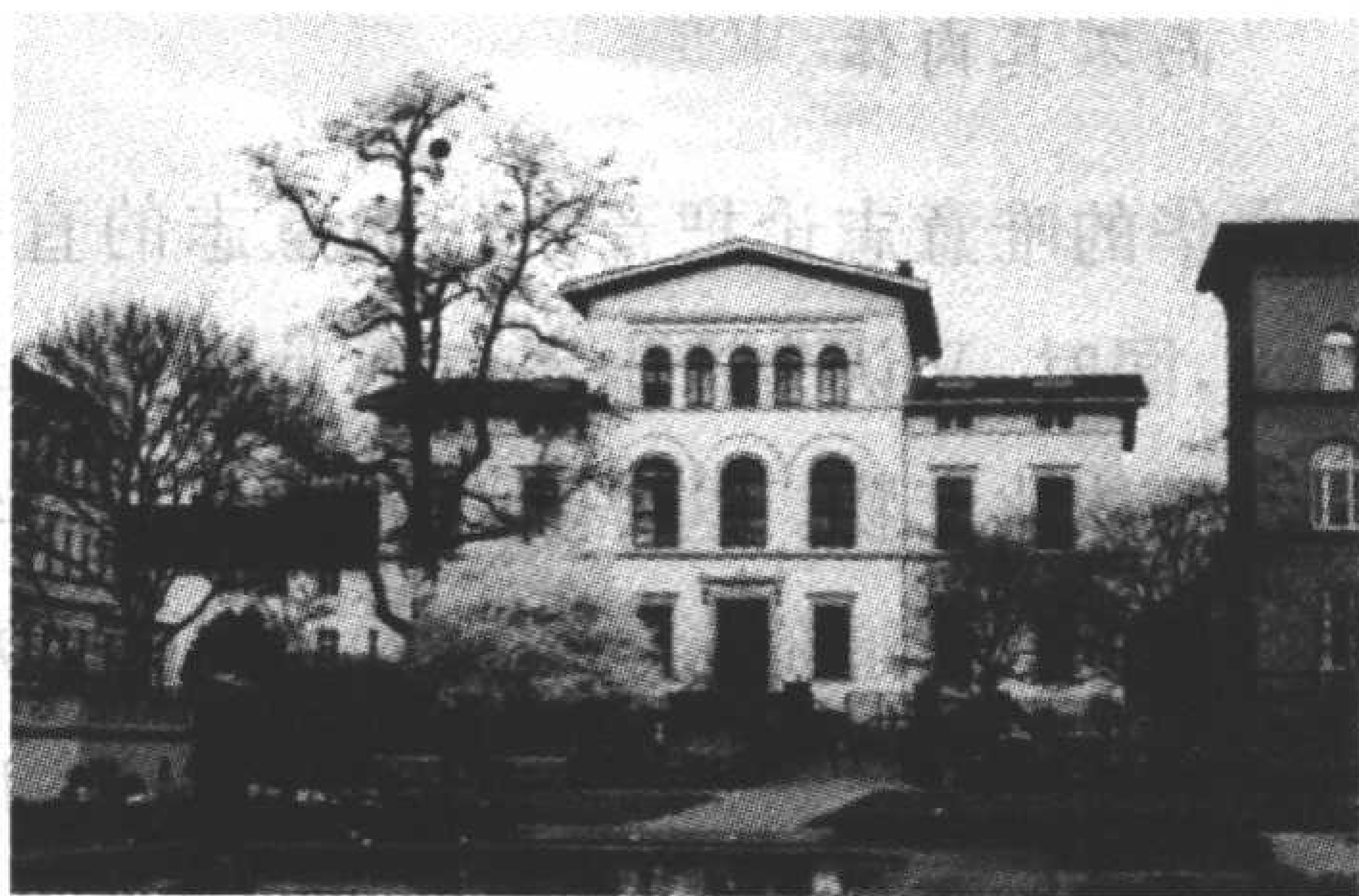
叔本华的唯意志论把音乐作为意志的直接写照,赋予音乐形而上的意义,同时,又认为音乐不仅不是世界的表现(模仿),世界反而是音乐的具体化产物。这是奥尔菲斯神话的转义叙述:音乐家不再是奥尔菲斯神话的追随者(模仿者),音乐家就是一个奥尔菲斯——意志世界的建筑家。然而,这却是奥尔菲斯的深层喻义。所以,唯意志论者找到了同柏拉图的根本认同:理念就是意志。但是,非理性的意志毕竟是同代表绝对理性的理念根本冲突的。叔本华的音乐形而上学是:音乐作为非理性意志冲动的直接写照为世界提供原型——理念。这是西方宇宙精神音乐形而上学在终结点上的神话。它以极端主观主义的形式表现了这种音乐形而上学在解体前的绝对虚妄。尼采接着叔本华的话说,的确,音乐是意志的自我写照,但是,音乐的真实精神不是创造虚幻的形象世界的日神的意志,而是在个体现象的不断毁灭中把我们引向原始永恒的痛苦,也就是原始永恒的生命的酒神的意志。

它[酒神]不断向我们显示个体世界建成而又毁掉的万古常新的游戏,如同一种原始快乐在横流直泻。在一种相似的方式中,这就像晦涩哲人赫拉克利特把创造世界的力量譬作一个儿童,他嬉戏着迭起又卸下石块,筑成又推翻沙堆。[②]

① [德]叔本华:《作为意志和表象的世界》,中译本,商务印书馆,1982,第364、363页。

② [德]《悲剧的诞生/尼采美学文选》,中译本,三联书店,1986,第106页。





28.［德］波恩：20世纪建筑。在欧洲，传统的比例和秩序观念，并没有因为现代文化的冲击而荡没。今天，你时时可在欧洲看到这样精致美妙，有似最优美的小夜曲式的建筑。这正使人回想到两千年前的奥尔菲斯的传说，真心相信建筑是凝冻的音乐。

尼采的酒神音乐观，具有双重意义：一、他第一个真正透悟在宇宙精神基础上建筑起来的音乐本体观的虚幻性——所谓永恒的和谐，不过是阳光一样的幻象，瞬间就要毁灭的，永恒的是这毁灭本身，是意志痛苦的永恒冲突；二、他认为酒神的毁灭意志是生命最原始的动力，如果音乐要继续成为创造，就必须以酒神的意志为根本动机。这两重意义确定了一个事实，就是传统西方音乐精神的死亡，奥尔菲斯神话的解体。在对酒神的毁灭意志的呼唤中，尼采不仅抛弃了永恒和谐的观念，而且反对近代音乐的形式观念。对于尼采，真正的音乐（酒神音乐）产生的不是“对美的形式的快感”，而是“在音乐的不和谐音的奇特意义中”所揭示的生命的形而上的慰藉：通过个体世界的不断的毁灭，领悟并返回到永恒生命的原始统一——大自然的怀抱。① 没有和谐，没有形式，只有生命在永恒痛苦中的非理性放纵——这就是西方音乐精神解体后的景象：现代音乐的时代。

① ［德］《悲剧的诞生/尼采美学文选》，中译本，三联书店，1986，第28页。

中国与西方

我们已阐释了中西音乐精神的演绎史。希望通过历史的阐释能够揭示两种音乐精神各自的特征。就此，做一简明的总结比较：

(1) 中国音乐精神是以天地境界为哲学背景的，这一背景规定了它由先秦的乐教意识而转向魏晋以来的非乐的音乐意识，从而导致了中国音乐自魏晋开始的式微；西方音乐精神是以宇宙精神为哲学背景的，这一背景暗示了它的近代主体性转向，并通过这一转向激发了近代西方音乐以交响乐为主导的辉煌发展。

(2) 中国音乐精神的核心是“同天地之和”，这一核心的音乐实践是：贵意不贵曲，重神不重技，但以神气与天地相合，无意音声妙悦耳间，简淡空疏，损之又损，以至于无。在乐器上，罢黜钟鼓，独尊弦琴；在乐曲上，耽玩小令单曲；在演操中，重心神意会，不以曲谱为意——“藉琴以明心见性”(《溪山琴况》)，“心”“性”又是天地之意。

(3) 西方音乐精神的核心是“永恒的和谐”，这一核心延伸为一种关于音乐的建筑性本体观。这种本体观在古希腊以完美的理念，在近代以绝对的形式作为音乐的本体。它极大限度地鼓舞了西方音乐的创造(“模仿”)动机。以作品为重，以形式为本，强调技艺，重视理性，并以创造为旨归，是西方音乐精神的实践表现。

(4) 两种音乐精神，都是以自己的哲学背景为归宿。通过音乐而达于自己的理想世界，是两种音乐精神共同的深刻动机。为了实现这一动机，两种音乐都经过了由表现(模仿)情感到超越情感的转化。结果，中国音乐走向天地而式微，而几于沉没；西方音乐由客观宇宙转向主观宇宙，在交响乐的辉煌建筑中解体。音乐的道路竟只是这两条，未来音乐的可能又何在？这是中西艺术哲学共同的问题。

3. 神意人心

渊明打破了现在的界限，也打破了切身利害相关的小天地界限，他的世界中人与物以及人与我的分别都已化除，只是一团和气，普运周流，人我物在一体同仁的状态中各徜徉自得，如庄子所说的“鱼相忘于江湖”。他把自己的胸襟气韵贯注于外物，使外物的生命更活跃，情趣更丰富；同时也吸收外物的生命与情趣来扩大自己的胸襟气韵。这种物我的回响交流，有如佛家所说的“千灯相照”，互相增辉。所以无论是微云孤鸟，时雨景风，或是南阜斜川，新苗秋菊，都到手成文，触目成趣。渊明人品的高妙就在有这样深广的同情；他没有由苦闷而落到颓唐放诞者，也正以此。[①]

荷马的崇高是不言而喻的，作为个人，他诉诸日神的民族文化，犹如一个梦艺术家诉诸民族的以及自然界的梦的能力。荷马的“素朴”只能理解为日神幻想的完全胜利，它是大自然为了达到自己的目的而经常使用的一种幻想。真实的目的被幻象遮盖了，我们伸手去抓后者，而大自然却靠我们的受骗实现了前者。在希腊人身上，“意志”要通过创造力和艺术世界的神化作用直观自身。它的造物为了颂扬

① 《朱光潜全集》第三卷，安徽教育出版社，1995，第259页。

自己，就必须首先觉得自己配受颂扬。所以，他们要在一个更高的境界中再度观照自己，这个完美的静观世界不是作为命令或责备发生作用。这就是美的境界，他们在其中看到了自己的镜中映象——奥林匹斯众神。希腊人的“意志”用这种美的映照来对抗那种与痛苦和痛苦的智慧相关的艺术才能，而作为它获胜的纪念碑，我们面前巍然矗立着素朴艺术家荷马。[①]

“六艺之文，乐以和神仁之表也，诗以正言义之用也”（《汉书·艺文志》）。音乐与诗歌对人类文明最本原的作用由此可见。音乐作为人与世界统一的生命动律的感受和表现，因而成为一切艺术中最原始的艺术，一切艺术的本原基础。一切艺术，在它最深刻的组织和特性中，都必然包含着音乐的本质元素，因为一切艺术都是在人与世界的原始基础上的生长。所以，西方学者佩特（*W. Pater*）说，“所有艺术通常渴望达于音乐的状态”。[②] 诗歌也是趋向音乐的，或者更准确地说，诗歌在根源上是和音乐统一的。但是，与返回人与自然的原始统一相反，艺术的诞生和生长还有一个动机，那就是摆脱这种原始统一的蒙昧走向文明的觉醒。这一动机是把世界作为对象，展示给人类自我意识的需要。给事物命名，并通过命名把事物展示在它与人的存在关系的状态中，即把世界展现为人类存在的世界，这是语言最原始的意义。在这个最原始的意义上，语言就是诗。“诗以正言义之用也”。诗是比交流和表达更原始，也是更根本的语言形式。一切艺术，在展示世界的意义上，是以诗为根源，并且趋向于诗的。海德格

① ［德］尼采：《悲剧的诞生/尼采美学文选》，中译本，三联书店，1987，第24页。

② ［英］佩特：《文艺复兴：艺术与诗的研究》，中译本，广西师范大学出版社，2002，第171页。

尔正是在艺术的语言哲学本义上指出，“一切艺术的本质是诗”。[①]

诗和音乐因此构成了人类艺术运动的两极，在这两极之间，各种艺术形式以错综复杂的关系运动和生长。纵观人类艺术运动史，似乎可以大致分为三个阶段：一、由远古以音乐为主导的阶段向中古以诗歌为主体的阶段的转化；二、由中古诗歌为主体的阶段向近代以音乐为主体的阶段的转化；三、现代诗歌和音乐的分裂阶段。转化是由存在于艺术内部的两种动机，即向人与自然的原始统一的回归和艺术作为存在的语言展示世界（即《艺文志》所说的“和神仁之表”和“正言义之用”）之间的矛盾作用形成的。这三个阶段的转化，在各门艺术的内部发展中，直观表现为内容（意义）与形式（形象），或呈现与技巧的矛盾。

人类诗歌是从原始音乐（乐）分娩出来的。诗歌的诞生以语言的形成为标志，即从乐的“惟以姿态声音，自达其情意而已”到语言的“声音繁变，浸成言辞”，[②]语言成为言义之正。言义正而成诗，这是包涵在语言的原始素朴性中的。孔子说“《诗》三百，思无邪”（《论语·为政》），席勒把古代诗歌概括为“体现自然的素朴的诗”，在根本上指出了中西诗歌共同的起点。这是人类尚处在自然环境中，人与自然仍然保持着直接联系。在这个起点上，人本身就是自然的，他不寻找自然，而是“自然而然地感受自然”。[③] 人自身是一个感觉与理智、感受的能力和主动的能力相统一的“感性整体”，语言的意义与言辞处于直接的感性统一之中，即“言义正”。“言义正”，呈示的是人与自然

① Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row, Publishers, 1971, p. 75.

② 《鲁迅全集》第九卷，人民出版社，1991，第 343 页。

③ [德]席勒：《素朴的诗和感伤的诗》，中译本，《缪灵珠美学译文集》第二卷，中国人民大学出版社，1987，第 241 页。

在有限境界中的直接统一,那种"因果绝对统一的状态"[①]。这就是诗歌的素朴性意义。孔子"正言",就是"以诗正言"。而之所以认为诗可正言,根本就在于对这种原始素朴性的认同。他倡乐教而倡诗教,说"诗可以兴、观、群、怨","迩之事父,远之事君;多识于鸟兽草木之名",所谓"不学诗,无以言"(《论语·季氏》)。诗教的根本宗旨是"言教",即要"名正言顺"。道德的教育却是自然包含在言教之中的。后世以为诗教即德教,《诗》三百篇即道德诗,确是既误解了孔子的诗学,又误解了《诗》三百篇的原始素朴性。鲁迅对《诗经》的阐释是极其精辟的:

> 《诗》三百篇,皆出北方,而以黄河为中心……其民厚重,故虽直抒胸臆,犹能止乎礼义,忿而不戾,怨而不怒,哀而不伤,乐而不淫,虽诗歌亦教训也。[②]

"虽诗歌亦教训",而不是"以诗歌为教训",这是古代诗歌的本来面目,是其素朴性所在。这也就是古代诗歌对于后世具有深厚绵长的情味的根源。后世以道德的眼光或以抒情的眼光看待和论述古代诗歌,都是不得要领的"古为今用"。素朴性确是人类诗歌的起点,是古代诗歌的基本特征。这对于中西诗歌同然。古代诗歌的素朴性体现的是语言作为呈现世界的"言说"的原始的,形而上的本性。所以,海德格尔说语言在根本的意义上是诗。但是,正如文化的进一步发展是人与自然的分裂,语言的进一步发展也是经过人的理性抽象,而成为独立于自然事物的概念,逐渐丧失了它原始的诗意:对世界的直接呈现。概念化不是使言词更加确定,相反是使言词因为与感性(自然)分离,不断丧失了在直观中的确定性,从而具有多义性。多义性暗示了人类未来发展的可能和危机。中国的孔子,同样还有古希腊

---

① [德]席勒:《素朴的诗和感伤的诗》,中译本,《缪灵珠美学译文集》第二卷,中国人民大学出版社,1987,第249页。

② 《鲁迅全集》第九卷,人民出版社,1991,第356页。

的柏拉图，之所以力倡诗教（实际上是以相对于他们更古老的也就是更具有古朴性的诗歌“正言义”），在深一层的意义上，应当说是出于他们对于人类未来命运的伟大的天才预感。这种预感使他们产生了对人类存在的根本性忧患。孔子说“德之不修，学之不讲，闻义不能徙，不善不能改，是吾忧也”（《论语·述而》），柏拉图说“我们能设想让诗人们在舞蹈里，无论在节奏，曲调或歌词哪一方面，都愿意拿出什么就拿出什么”[①]，都是出于这根本性的忧患的。而这根本性的忧患，既对语言的感性整体性的丧失和概念抽象的歧义性的忧患，构成了中西诗歌各自最内在的矛盾运动，也就是它们的原始动机。语言总是“说”，而言说却又走向“非说”，这是诗歌最内在的冲突和张力。这冲突因为人类文化与自然历史的悖论关联——人是自然却又超越自然，是没有最后解决的，必然使人类诗歌在最深刻的本质上具有忧患的品质，而且诗歌本身就是忧患——对生存的根本语言困境的忧患，深一步讲，即展现为历史的存在之忧。

中西诗歌，作为存在的语言之忧的历史运动，在各自的文化精神背景（天地境界或宇宙精神）中展开，而延伸出不同的轨迹。但是，无论差异多大，都可以用海德格尔这句话一言以蔽之：

> 语言不是诗歌，因为它是原始的诗；反之，诗歌产生在语言中，因为语言储藏着诗的原始根源。[②]

① ［古希腊］柏拉图：《文艺对话集》，中译本，《朱光潜全集》第十二卷，安徽教育出版社，1990，第 261 页。

② Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row Publishers, 1971, p. 74.

在天地之间

> 天地混沌如鸡子，盘古生其中，一万八千岁。天地开辟，阳清为天，阴浊为地，盘古在其中，一日九变，神于天，圣于地。天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈，如此万八千岁，天数极高，地数极深，盘古极长。后乃有三皇。①

盘古神话展示了人与天地一体的生成的宇宙模式。在这个模式中，人孕育于天地之间，却又与天地共生长。这个人与天地一体，与万物并生的宇宙模式，是《周易》“兼三材而两用之”、“生生之谓易”、“唯变所适”的生成—宇宙模式的发端，也是后来“天地万物一体之仁”的“天地境界”的发端。中国特有的诗心，则孕育在这个天地境界中。因此，盘古神话应当被读作中国诗歌的原诗。

作为中国诗歌的原诗，盘古却是一个反神话的神话。它没有塑造一个在天地之外创造天地的神，而是描绘了一个人类自我生长在天地之间的意象——“人者天地之心”(《礼记·礼运》)。这个意象是素朴直观的，因为人与自然的原始统一感是非常直观地呈现出来的。这种绝对的统一感被节奏坚实的音乐推进所强化。“天日高一丈，地日厚一丈，盘古日长一丈……”但是，在音乐推进的顶端，就是“天数极高，地数极厚，盘古极长”的高峰，却是盘古的死亡和葬礼——一个留待后世(三皇五帝)充实的无限的空白。这空白是“天不生仲尼，万古长如夜”的虚寂。诗就是应这虚寂的呼求而生产的，因为虚寂的含义就是等待着展现的充实——“说”。诗就是由展现而充实这片虚寂的原始的说。“言之文也，天地之心哉!”(刘勰《文心雕龙·原道》)天

---

① 《艺文类集》引徐整《三五历记》，转引自《鲁迅全集》第9卷，第17页。





29.［明］唐寅:《落霞孤鹜图》。古人有说“空本难图，实景清而空景现”。中国画家画山水，意不在具体的山水，而在于借这一角山水幻现出来的无限天地。此图画天地一角，山石峥嵘，亭榭俨然，草木人物宛然自在，而那无限的天地气象往来不尽于眼前，静穆之中却有鸢飞鱼跃之感。

地无心，待以诗为心。

最早的诗歌无疑是对盘古原诗的素朴的“模仿”，即三皇五帝的传说，接着有了“风”“雅”“颂”。无疑，《诗经》是原始先民的素朴之作。这些明朗单纯的节奏、声意朴直的言词，特别完全是自然天成的气象，只有在远古神意初泯，民心未染的天地间才会有生产的可能。读《诗经》，无论是以民风为主的《风》，以政帏为主的《雅》，还是以颂祭为主的《颂》，都将被带进一片神意静息的清晨所有的澄明天地。这就无怪后世，即如孔子大圣，要以为绝唱，引为言教。但是，盘古原诗留下的却又是一个神意退隐之后的巨大虚寂。它的人与天地一体的“生成”意象给后世的诗心留下了生生不息的动机，却又使后世的诗心在天地变化之间，深感天地无限、大象无形的悲忧。正因为在文化初萌时期（商周之交），就放弃了天神观念，中国文化就一致承担着

没有原象（终极形象）的压力，使“说”的需要特别突出，成为原始的悲忧。“作《易》者，其有忧患乎？”（《易传·系辞下》）这是中国文化中语言文化极度发展，而视觉文化相对不发展的根源所在。在这种“说”的原始性忧患中，诗被绝对突出了。在中国文化中，诗的突出是超越了艺术范围的。这在孔子的思想中表现得很明显。

孔子的忧患，在深一层的意义，应当理解为对中国文化的语言本体的原始忧患。作为中国文化的第一位教师，他以“德之不修，学之不讲”为忧。他以“诲人不倦”为天职，但又以“述而不作”为规范。（《论语·述而》）他深知言的力量（可以兴邦，可以丧邦），但他又深知言的可疑（巧言令色，言不由中）。作为开辟鸿蒙的教师，他不能不言（“吾与回言终日”），但又认为自己“根本”的无知（“吾有知乎哉？无知也。”），说“予欲无言”（《论语·阳货》）。他不讲天道与性德，只讲好学、信古、勤思、力行、慎言。因此，子贡说：“夫子之文章，可得而闻也，夫子之言性与天道，不可得而闻也。”（《论语·公冶长》）最后，一切矛盾与欲求，都归于“天何言哉？四时行焉，百物生焉，天何言哉？”（《论语·阳货》）天自可无言，但人不得不说！因为没有终极的根据（天无言——无神），言说始终是对根本性的提问，使言说始终是诗——展示世界的行动。但另一方面，因为言说是没有终极根据的，言说本身就不可能被终极化为信念（教条），因此，言说本身就是忧患。诗与忧患，构成了中国语言的本体特征。所以，与西方语言相比较，中国语言是直觉性的而非阐释性的，整体性的而非分析性的。

进入魏晋，经过玄学阐发——言意之辩，孔子的“以天地无言”为内涵的慎言观和庄子“得意忘言”说相沟通，成为中国诗学的语言哲学。孔子的慎言观通过《易传》等经典的进一步形而上化，实际上形成了中国诗学的语言无意识（语言禁忌）：

> 子曰：言行，君子之所以动天地也，可不慎乎。（《周易·系辞上》）

"言意之辩"则从道学的虚无本体观出发，认为本体(道)虚寂无言无象，言象的功用在于得意(道)。所以，要忘言忘象、超言绝象，才能体悟本体(得意)。这就是"得意忘言"。与"慎言观"一样，"忘言说"也是把言意之辩引入人生风范。这如汤用彤所指出：

> 形骸粗迹，神之所寄。精神象外，抗志尘表。由重神之心，而持寄形之理，言意之辩，遂也合于立身之道。
>
> 魏晋名士之人生观，既在得意忘形骸。[①]

慎言与忘言，两者都把语言与个体自我的整体生存活动相关系——言就是行，同时，两者都以语言为有限工具，要简约语言，不以言废意。这使魏晋的文学自觉，特别着重于文字锤炼，以求简约通透，直逼灵境。就诗歌而言，不可无言，但言的作用当只在于境界的兴发，其理想是"惟我诗人，众扶妙智，但见性情，不着文字"(袁枚《随园诗话·续诗品》)。与语言的形而上学自觉相关的是，文体的建设。其中最主要的是把《诗经》四言体诗转化为五言体诗，开始了以后七言体诗(律、绝)、长短体诗(宋词、元曲)的演变——中国诗歌格律化的发展。我认为，格律化对于中国诗歌的作用，就是神意在西方诗歌中的作用，它把无神佑的中国诗心安顿在低吟浅唱的格律之中，使之在一唱三叹之间，忘却或消解了对语言的本体忧患("一联如称意，万事总忘忧")。格律是营造诗歌境界的大而化之的格局。说它是大而化之的，是因为由这一构局所成的境界长短方圆，是以诗人自我诗意的贯注而变化的；说它终是一格局，是因为千变万化，总在这一格局之中。深而言之，即如宗白华所指出的，在中国诗歌的独特形式(格律)中活动着中国式的时空意象："一个充满音乐情趣的宇宙(时空合一体)"[②]。

---

① 汤用彤：《魏晋玄学论稿》，人民出版社，1957，第39—41页。

② 《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第431页。



中国诗歌对格律的追求之至，篇篇都要达于可“被之管弦”，“一唱三叹”，可说是以诗为歌。同时又求文字精彩，所谓“俪采百字之偶，争价一句之奇”，所谓“二句三年得，一吟双泪流”，真可谓“语不惊人死不休”。王国维说：“‘红杏枝头春意闹’。着一‘闹’字，而境界全出。‘云破月来花弄影’。着一‘弄’字，而境界全出矣。”(《人间词话》)一字而关系全诗境界有无殊异，这是中国诗歌的特点。因此，中国诗歌在文字上的精工细作，又是超越于文字的。朱光潜论韩愈为贾岛定诗典故，是非常精辟的：

> 如韩愈定贾岛的“僧推月下门”为“僧敲月下门”，并不仅是语言的进步，同时也是意境的进步。“推”是一种意境，“敲”又是一种意境，并非先有“敲”的意境而想到“推”字，嫌“推”字不适合，然后再寻出“敲”字来改它。[①]

格律化和境界至上，就必然抑制中国诗歌向史诗和悲剧的发展。所以，中国不仅史诗不能发展，而且也似无有严格意义上的戏剧(尤其悲剧)。元戏是中国戏剧之最，但认真论说，确如朱光潜所言，“大半是可歌而不可演的。严密说起，其中诗的成分多而剧的成分少”[②]。王国维也认为：“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是，元曲亦然。”[③]王实甫的《西厢记》为中国戏剧的代表，即如此言。这实际上是以纯诗的方法来写戏。由清末而兴的京剧，则纯以程式化的演技胜，“剧”的成分就更少了。

在语言本体之忧的另一面，就是没有“不朽”意义的生命之忧。更直接地说，对语言“无可言说”的忧患，本身就是对生命意义的忧

---

① 《朱光潜全集》第三卷，安徽教育出版社，1994，第102页。

② 《朱光潜全集》第八卷，安徽教育出版社，1994，第136页。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，东方出版社，1996，第102页。

患。“子在川上，曰：逝者如斯夫，不舍昼夜。”(《论语·子罕》)庄子说，“人生天地之间，若白驹之过隙，忽然而已。”(《庄子·知北游》)屈原有“惟草木之零落兮，恐美人之迟暮”(《离骚》)之叹这是天地无限，人生有限的感怀。面对天地间那片巨大的虚寂，《诗经》中人与天地直切相依，与花草木石朗然相照的景象被登高望远，极目伤怀的悲忧所替代。“曰：遂古之初，谁传道之？上下未形，何由考之？”(屈原《天问》)人与天地的联系，即人生的意义，被这不可叩问究竟的虚寂隔断了。这可以理解在汨罗江畔的屈原何以缠绵悱恻，痛彻悲深。他终于自决沉江，除了政治的绝望，应当有人生形上意义缺失的至深的痛楚。“惟天地之无穷兮，哀民生之长勤。”(《远游》)重返天地自然的欲望是那么深切地纠缠着屈原，“超无为以至清兮，与泰初为邻”(《远游》)，“欲远集而无所止兮，聊浮游以逍遥”(《离骚》)。也许，最后他在死亡中感受到了某种解脱吧。

魏晋时代是对生命的形而上忧患的再度体认和思索的时代——哲学的自觉。先秦时代理性觉醒之际的人生忧患还与个体自我的人生际遇直接关联，还不是普遍社会的人生感受，因此，无论形式还是意义，都脱不了个体的印痕，所以屈原才有“举世沉浊，惟我独清”的孤忿。这就使得对生命的形上感悟，不能在人生总体的层次上展开。汉魏之际经年持久的社会动荡和普遍的人生苦疾，使对人生的形上忧患，真正成为普遍的人生觉识。“人生天地间，忽如远行客”，“人生寄一世，奄忽若飙尘”，“思君令人老，岁月忽已晚”，“生年不满百，常怀千岁忧”。汉末《古诗十九首》对人生天地间的形而上悲忧，亲切沉痛，旷达厚朴，仿佛是全社会共集在一个诗心之中，一夜之间吟尽了生命忧患。汉魏之际的人生忧患，因为是非个人的，所以是最旷达的；因为是普遍的，所以是最根本的。这最根本的生命忧患，必然要通入中国哲学关于“本”“末”“有”“无”的本体论思辨。由于没有神学观念和非图像化的宇宙意识，这种本体论归为以天地为大，以虚无为



本。但虚无并非“无有”,而是可以气化相感的“天地精神”。怎么达到这虚无的天地精神?就是心旷神逸而逍遥于天地之间——无为而常自然(庄子)。魏晋玄学大畅,魏晋人在先秦道家学说的启发下开辟了展现和安顿生命的形而上忧患的渠道——以空灵的心胸化入天地的生气运行,在倏忽悠游之间感觉自我生命与天地一体的无限底蕴。对内在生命的感发(心灵)和对天地万物生意的体认(自然),是魏晋时代生命形而上的两大觉悟。正是在这个意义上,宗白华说:

> 晋人向外发现了自然,向内发现了自己的深情。山水虚灵化了,也情致化了。陶渊明、谢灵运这般人的山水诗那样的好,是由于他们对于自然有那一股新鲜发现时身入化境浓酣忘我的趣味;他们随手写来,都成妙谛,境与神会,真气扑人。谢灵运的“池塘生春草”也只是新鲜自然而已。然而扩而大之,体而深之,就能构成一种泛神论的宇宙观,作为艺术文学的基础。[①]

的确,这种“泛神论的宇宙观”是晋以来中国文学的基础。它就是天地境界的天地之心。

“诗者天地之心。”(王夫之《诗纬》)这样,就引入了魏晋时代对文学的形而上意义的确认,和对文学本体的探讨。这是自曹丕开始的。曹丕说,“盖文章,经国之大业,不朽之盛事。年寿有时而尽,荣乐止乎其身,二者必至之常期,未若文章之无穷。”(《典论·论文》)文章如何能成为“不朽之盛事”?因为“文以气为主”。钟嵘阐发说:

> 气之动物,物之感人,故摇荡性情,形诸舞咏。照烛三才,辉丽万有;灵祇待之以致飨,幽微藉之以昭告;动天地,感鬼神,莫近于诗。(《诗品》)

---

① 《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994,第274页。

"文气说"以天地万物的内在生机(元气)为文学的本体,这一方面为文学存在的独立价值(自律)提供了形而上根据,另一方面也确立了中国文学的审美特点:注重内心的感发("兴")。中国诗歌以"赋""比""兴"为三种基本表达方式,但三种方式都必须落实到能"兴"。"触物以起情,谓之兴,物动情也。"[①]"兴"就是通过有限具体的物象,感发内心,触动自我天地一体的生命感受。这形成了中国诗歌的审美特点。叶朗说:

> 这种审美特点,并不像有的著作所说的,是在于情感性重于形象性。因为"赋"、"比"、"兴"无一例外都重视形象,无一例外都不能脱离形象。这种审美特点,在于重视内心的感发。[②]

无疑,"文气说"是对早期"兴"的概念的阐发和突出。而"兴"也因此被提炼、升华为中国诗歌的本体。后世讲"兴趣"(严羽)、"神韵"(王渔洋)、"性灵"(袁宏道)、"现量"(王夫之),虽各有侧重,但都是以"兴"为本体,以"兴"为核心的。中国诗歌以"自然"为最高品格,而这"自然"的精义实在就是"能兴"。进而言之,因为始终没有形成天地的原型,对于中国诗人来说,就不是在一个既定的宇宙模式中铺展天地万物和世事人生,而是由天地万物的感触,引发一个可感可意的境界。唯有这"境界",是中国诗歌的旨趣所在。王国维以境界论诗词,无疑是最得中国诗歌真意的。拟物叙事,乃至于抒情都要归于这境界的创化,有境界就不"隔",无境界就是"隔"。(《人间词话》)进一步说,"兴"不是对具体物象的幻觉的描绘(再现),而是物我一体、天地一片的生命境界的感发。中国诗歌的审美本体,就是这生命境界,因此,它的存在形式,也是生命的存在形式:存在与生成的统一,即感兴

---

① (宋)李育言,转引自庞朴《一分为三》,海天出版社,1995,第234页。

② 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985,第89页。



与境界的统一。“隔”与不“隔”，就在能否“兴”，也就是能否“自然流出，兴象天然”（纪昀《瀛奎律髓刊误》）。

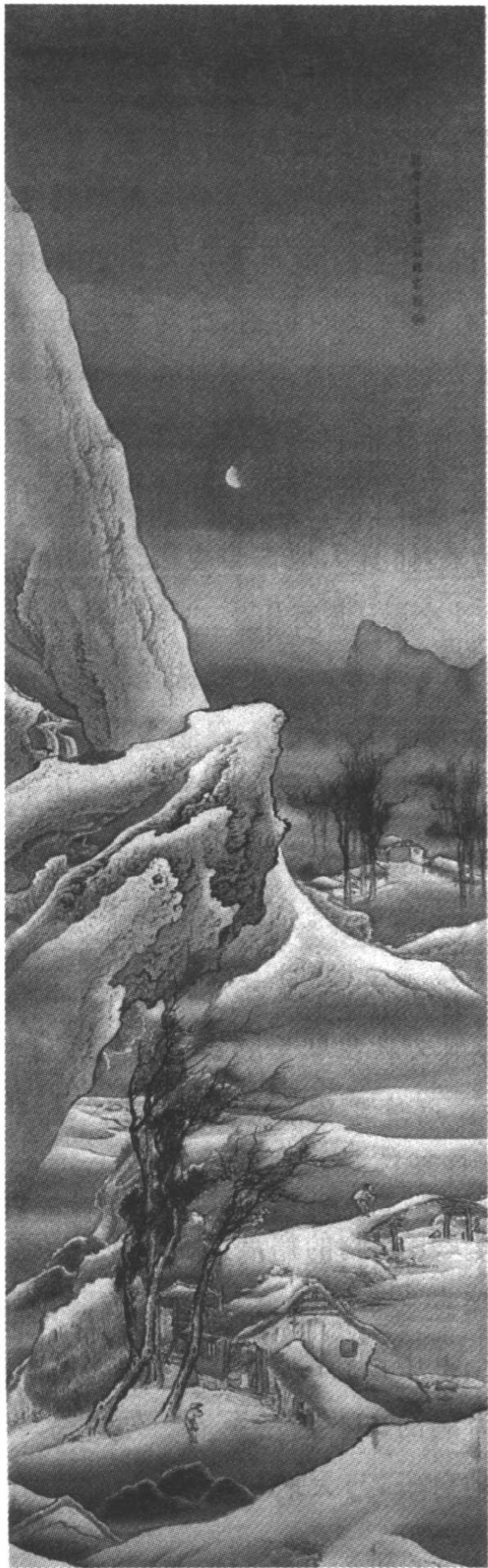
一字而出境界，就是“兴”。而这一“字”，便是无可妙喻的“兴”的枢机。中国诗歌，无论创作或欣赏，都需要低吟浅唱。而在低吟浅唱之间，反复寻味玩索的，就是这个枢机，更是这枢机要引发出的那片物我共生的天地境界。因为它是对有限物象的超越，而与天地古今沟通的无限境界，也就是“意境”。说它是无限的，并不是在物理广度的意义上，也不是在纯思虑的深度上，而是指它感发欣赏者的内在生机，并使他的生机与天地古今沟通成一片，交响合流，相互激荡。因此，不仅欣赏者的生命意识被激发起来，而且天地古今也因之而灿烂生动并且情趣漫溢。中国诗歌讲情景交融、虚实相生、“行于简易闲澹之中，而有深远无穷之味”（范温《潜溪诗话》）、“发纤浓于简古，寄至味于澹泊”（《苏东坡集》后集卷九），都归于要由有限物象的感发，而使自我生命与天地古今的生命沟通、汇合。因此，中国诗歌本体的深层意蕴，是人生感、历史感和宇宙感的相互激发、深化和化合，以生发出深厚、激越，“磅礴万物以为一”的生命情怀。王夫之说：

> 唯此窅窅摇摇之中，有一真情在内，可兴可观，可群可怨，是以有取于诗。然因此而诗则又往往缘景缘事，缘以往缘未来，经年苦吟，而不能自道。以追光蹑影之笔，写通天尽人之怀，是诗家正法眼藏。（《诗绎》）

由意象的感发而远离人生，同时又由心胸的拓展而深入人生，这是兴的真谛，也就是中国诗歌的至深意义——神韵。叶朗说：“‘韵’是远离人生和深入人生的矛盾统一。”[①]中国诗歌之所以以内心感发为审美特点，就在于它以深入人生为鹄的。不是在天地之外另造一个天地的幻境，而是自我生命与天地合一，与天地共化灵境；不是诗

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985，第313页。





30.［清］袁耀：《山水人物图》之一。温庭筠诗："鸡声茅店月，人迹板桥霜。"袁画正是绘此诗意。此画不仅绘画出羁旅凄清，更有地老天荒之感。此画之妙，亦在于天地人物的安排，构成了画面回旋往复的优美动律。中国艺术精神主张诗画相通，妙谛正在于诗画共同追求宇宙生命的至深的旋律。

歌自成一人生的镜象，在诗歌中玩味人生，而是诗歌根本就在人生中间，是人生深一层的创造和展开。在这里，对王国维所谓"隔"与不"隔"，又可作再深一层的理解。[①] 所谓"隔"，就是诗与人生相离；所谓"不隔"，就是诗为人生之开拓与展现。因此，中国诗歌直接与中国哲学相通，成为人生境界的深化、提炼、开拓，在天地境界中，成为"诗者天地之心"。这可以说是一个创造性的终极处，在这里，良知即是诗心，诗心即为良知——两者统一于创

① 李泽厚认为王国维的"境界说"的真义在于强调艺术本体世界（境界）"所透露出来的人生，亦即人生境界的展示"，这是对王国维的深一层把握。（《华夏美学》第216页）

造性的实现“天地万物一体之仁”。这就是王阳明所谓“心外无物”。何以心外无物？王阳明说：“你未看此花时，此花与汝心同归于寂；你来看此花时，则此花颜色一时明白起来，便知此花不在你的心外。”（《传习录》下）杨祖汉解释说：

> 阳明的答语，是表示花的存在依于人心的觉，但这存在依于心觉，应并不是依于经验的认知心，而是依于超越的，普遍的良知。良知心觉对于花的知，并不是横摄的认知，而是创造性的实现之。[①]

对天地万物一体境界的创造性的实现，在这个终极点上，中国诗心的原始性的生命之忧展现为无限的生命的生，生生不尽之乐。王阳明说：

> 良知是造化的精灵。这些精灵，生天生地，成鬼成帝，皆从此出。真是与物无对。人若复得它完完全全，无少亏欠，自不觉手舞足蹈，不知天地间更有何乐可代？（《传习录下》）

“乐以忘忧，不知老之将至”（《论语·述而》），中国诗歌在最深刻沉痛的人生感怀之中，酝酿的是醇厚深隽而又质朴无言的生命之乐。就此而论，陶渊明无疑是最高典范。

在神人之间

> 起初，神创造天地。地是空虚混沌，渊面黑暗。神的灵运行在水面上。神说：“要有光。”就有了光。神看光是好

① 杨祖汉：《儒家的心学传统》，台湾文津出版社，1992，第256页。

的，就把光暗分开了。神称光为昼，称暗为夜。有晚上，有早晨。这是头一日。

（《旧约全书·创世记》）

希腊人的宇宙观念，在希伯莱人的《创世记》中得到了更好的表达。因此，西方精神在希腊的理性启蒙之后，又接受了希伯莱人的《圣经》的教化。"宇宙（*Cosmos*）这个名词在希腊就包含着'和谐、数量、秩序'等意义。"[①]因为一开始就把宇宙把握（想像）为一个完整和谐并且永恒不变的图像，那么，产生"神创造了这个世界"的观念就是很自然的了。否则，是谁创造这个世界呢？另一方面，既然这个世界是神创造的，就必然是完美无缺的。所以，柏拉图说，这个世界是神"照着它的那个永恒不变的和最完美的模型创造出来的"、"永远只有一个的世界"[②]。面对这个完美的世界，诗人可以做什么呢？柏拉图说，"诗人只是神的代言人"，他凭着神赋予的灵感模仿神的创造（诗歌）。[③]

关于世界是完整和谐的宇宙观，使西方诗人一开始就摆脱了中国诗人在天地之间要承受的原始虚空；而以创世说为核心的神学意识，又赋予西方诗人关于意义的终极根据。西方诗人以语言为神喻、世界为神创，关于语言和生存的原始忧患，被隐匿或消解在他们对宇宙精神的神学信仰中。"言不尽意"的思想，在施莱格尔、狄尔泰的阐释学之后才萌生。而真正的"语言学转向"则是在进入 20 世纪以后开始的。这比中国的"言意之辩"，晚了 1700 年左右。西方诗人，从荷马直到荷尔德林，都是用自然明丽的语言在描绘他们的沐神福的世界，即使如但丁在《神曲》中写到令人颤栗的地狱景象时，语言仍

① 《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第 54 页。

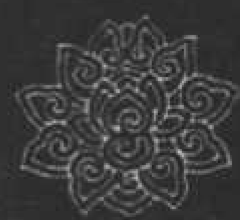
② 《古希腊罗马哲学》，北京大学哲学系外国哲学教研室编，商务印书馆，1982，第 210 页。

③ ［古希腊］柏拉图：《文艺对话集》，中译本，《朱光潜全集》第十二卷，安徽教育出版社，1990，第 10 页。



31.[希腊]:画瓶《阿克琉斯和埃阿斯对弈》,公元前540年。画中人物,是荷马史诗中的两位希腊英雄,其持戈对弈时的慷慨坦然,令我辈恨不见古人。荷马史诗两部《伊利亚特》和《奥德赛》,是西方文化的母泉。荷马的诗风正有这瓶画式的明朗素朴的气象。





然是从明快的旋律中流淌出来的。19世纪的柯勒律治明确地表达了西方诗人对语言的确信。他说诗歌的力量,是从语言本身的特性产生的,

> 因为语言更能直接表现我们内心生活的活动和激情,比颜色、形象、动作更能做多样和细致的配合,更宜于塑造形象,更能服从创造的威力的支配。[①]

语言的明快是以对世界的内在和谐的信念和洞彻事物最深的本质的信心为基础的。在此基础上,西方诗人把这个世界看做一个值得赞美的作品,同时,又用神的超然冷漠的眼光俯瞰世界。也就是说,西方诗歌的理想境界是在超越的位置上用神明的洞察一切的眼睛审视世界,并用冷静的理智描述(阐释)事物。席勒认为,这"冷漠无情"正是天才诗人的素朴本质的表现:他自然而然地感受和体现自然。所谓"冷漠无情",来自于对事物的内在本质的深刻洞悉,在根本上,它就是对事物的"内在的必然"的认同。在现代感伤诗人叹为奇

① 《十九世纪英国诗人论诗》,人民文学出版社,1984,第123页。

迹而惊赞的地方，素朴的荷马和莎士比亚都自然而然地感受着。[1]

席勒把素朴性规定为对"内在的必然"的把握和体现，是对西方诗歌特性的深刻揭示。所谓"内在的必然"，是以宇宙和谐为事物最内在的本质。因此，在杂乱冲突的现象中见出内在的和谐，也就是说把世界展现为一个和谐的统一体，是诗歌的内在要求。这是西方诗歌的核心原则：整一性原则。柏拉图、亚里士多德首先把整一性确立为诗学原则。柏拉图是在直观单一的形式上来理解整一性的("神是尽善尽美，纯一不变的"[2])；亚里士多德则认为，整一性是通过行动(情节)实现的变化多样的统一，即他是在综合运动的形式上来理解整一性的。亚里士多德的《诗学》完全是建立在这个整一观念基础上的。亚里士多德认为"诗比历史更富有哲学意味"，因为历史是描述已经发生的事，而诗是按照可然律或必然律描述可能发生的事——"有普遍性的事"。所谓"有普遍性的事"，即是符合整一的宇宙秩序的事。他给悲剧下的定义是，"悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿"[3]。

不以宇宙整一观念作为核心概念，就不能真正理解《诗学》，进一步讲，就不能真正理解西方诗学所包涵的宇宙精神。极而言之，我们可以说，西方的诗学就是悲剧诗学，而悲剧诗学，是以宇宙整一观念为基础的。对于《诗学》第六章所提出的悲剧净化论，即"借引起怜悯和恐惧来使这种情感得到净化"，始终众说纷纭，特别是关于净化的本质，几近于猜谜。要揭示"净化"概念的内在含义，必须把亚里士多德的《形而上学》和《诗学》联系起来，也就是说，必须在亚里士多德的

① [德]席勒：《素朴的诗和感伤的诗》，中译本，《缪灵珠美学译文集》第二卷，中国人民大学出版社，1998，第231—243页。

② [古希腊]柏拉图：《文艺对话集》，中译本，《朱光潜全集》第十二卷，安徽教育出版社，1990，第27—31页。

③ [古希腊]亚里士多德：《诗学》，中译本，人民文学出版社，1982，第六、七章和第十三章。



整一宇宙观的形而上学体系中来理解《诗学》及其“净化说”。然而，就笔者所见，似乎《诗学》研究者都把亚里士多德作为一个纯粹的悲剧学家，一个实证戏剧心理学家，而忘记了他自始至终是一个形而上学家。实际上，“净化”概念的最终解释，就在《形而上学》中。通过《形而上学》，《诗学》的悲剧哲学可以进一步阐明为：悲剧通过情节的安排，展现一个好人因过失而受难的故事，借引起观众的怜悯和恐惧而使其心灵上升到静观（默想）神明的最高境界；悲剧的慰藉和意义，就是在最高境界中静观神明，实现思想、生命和神明的统一。亚里士多德说，在纯粹的静观中：

> 生命也属于神，因为思想的现实就是生命，而神就是那种现实；而神的自我依存的现实就是最好的永恒的生命。因此我们说神是一个永恒的最好的生物，从而永恒不断的生命与延续就都属于神；因为这就是神。[①]

对于亚里士多德，悲剧的净化效果，就是实现最高境界中的静观。“超乎一切其他福祉之上的神的活动必然是静观的。”（《伦理学》）人在静观中分享神的生活。

在《形而上学》中，亚里士多德一再要表明的观念是，“在感觉事物以外有一个永恒，不变动，而独立的本体”。永恒的本体是绝对完美的纯形式，感觉事物则是有缺陷的，所以，感觉事物不断追求永恒本体，以求获得更多的完美性。罗素说，“这是一种进步与深化的宗教，因为神的静态的完美仅只是通过有限的存在对于神所怀的爱而在推动着世界的。”[②]整一性就是神性！在《诗学》研究中，亚里士多德的神学意识被忽视了，正如他的整一观念没有被放在他的形而上学体系中来阐释。《诗学》明确指出悲剧是模仿人的可能的行动，并且

---

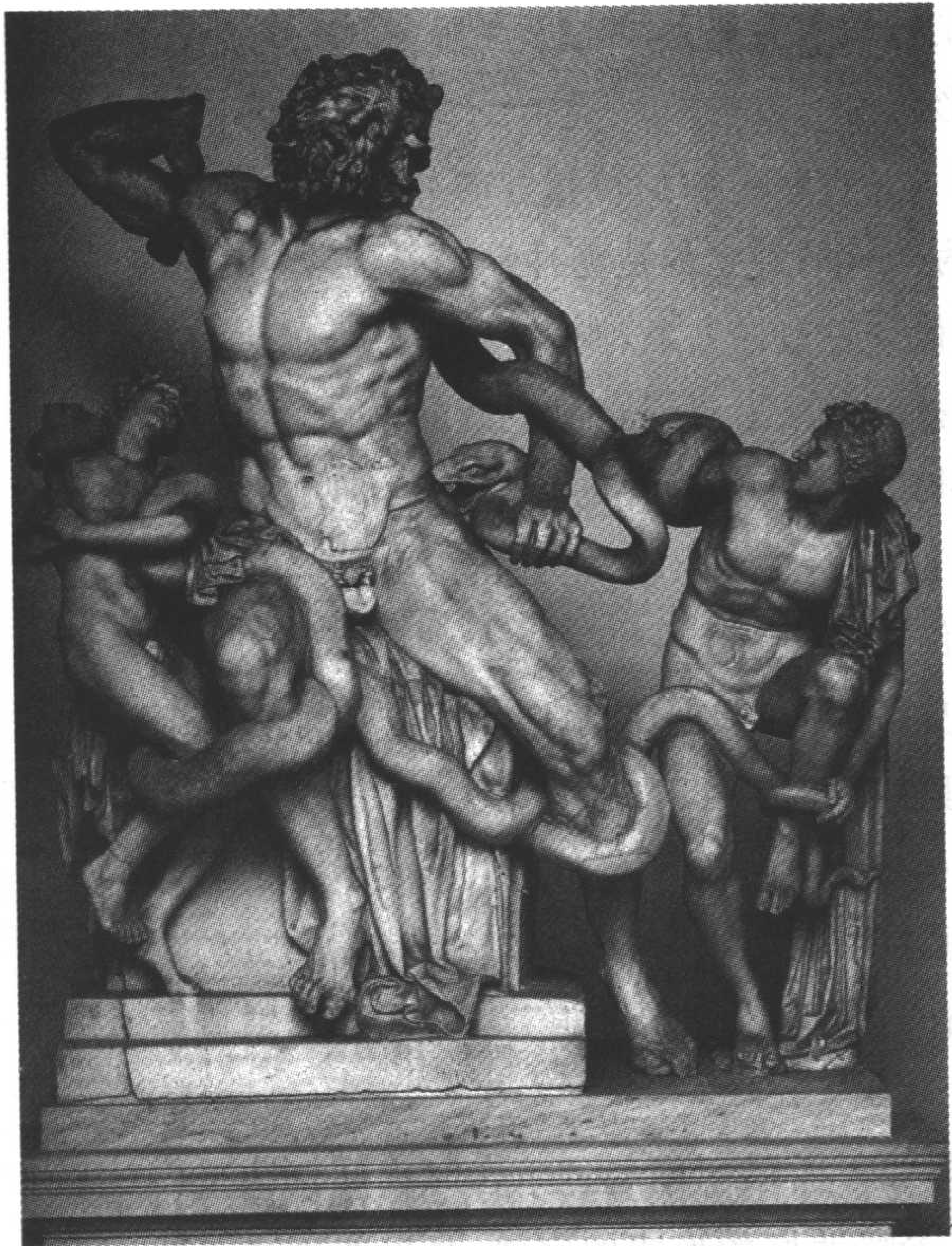
① [古希腊]亚里士多德：《形而上学》，中译本，商务印书馆，1983，第 248 页（引文据罗素《西方哲学史》上卷中译本改）

② [英]罗素：《西方哲学史》上卷，中译本，商务印书馆，1982，第 221 页。

也指出悲剧主人公是比一般人好一些，但却是犯有“过失”的人。似乎学者们或者忽视，或者只看到这一思想与此前的英雄命运悲剧观不一致：英雄的受难是由于神意（命运），怎么能是由于“过失”呢？但是，亚里士多德对西方诗学的深刻贡献就在于这里：一、神意（永恒本体的完美性）是在悲剧的整体布局上和在单一的结局中见出的；二、“过失”的意义在于揭示人及现实的缺陷和偶然性，这种缺陷和偶然性的悲惨结局引入的是对神明的完美和必然性的静观。无疑，亚里士多德深化了命运意识，把它阐发为整体本身的完整性和必然性的展示，而不是某种直接诉诸个体的神秘预言。“过失”观念的提出，则把柏拉图的直观的模仿论发展为真正行动的模仿论。在这个意义上，亚里士多德的模仿论是超道德的，然而，无疑是神学的。

用整一观念深化希腊诗歌的命运观念，这是柏拉图和亚里士多德的贡献。这种深化在某种意义上，也可以理解为代替。在《荷马史诗》中，命运是异神教的诸神们发出的偶然而矛盾的神旨，悲剧的冲突，实际上完全是这些神旨的冲突；柏拉图和亚里士多德把命运提升为普遍永恒的整一性（纯形式），所以，悲剧冲突被展现为偶然性的冲突——过失的冲突。如亚里士多德认为，俄底浦斯不是因为神谶，而是因为无知而杀父娶母。歌德认为，“悲剧的关键在于有冲突而得不到解决，而悲剧人物可以由于任何关系的矛盾而发生冲突，只要这种矛盾有自然基础，而且真正是悲剧性的。”[①]希腊悲剧的动力不是命运，而是冲突（任何真正悲剧性的冲突）。命运，作为必然性本身，完美整一，用柏拉图和亚里士多德共同的话说，“是永恒不变动的”。悲剧的意义，就是让心灵在结局中静观这个完美的整一性。这就是神！所以，净化的真正含义是：把心灵从不可解决的偶然性冲突中提升到对必然的完整性的惊奇和赞美。正是在这个意义上，亚里士多德提

① ［德］《歌德谈话录》，《朱光潜全集》第十七卷，安徽教育出版社，1990，第373页。



32.［希腊］：雕塑《拉奥孔》，公元前一世纪。罗马诗人维吉尔在他的《伊尼特》史诗中，曾描写《拉奥孔》在垂死之际的悲号。现在我们看到的这组雕像的拉奥孔只是低微的叹息。温克尔曼认为，拉奥孔雕像展示了古希腊“高贵的单纯和静穆的伟大”的理想精神；莱辛却认为，雕塑中的拉奥孔不悲号，是因为雕塑不能如诗歌一样描述动作，只能通过某些富有表现性的姿态来暗示动作。这组雕塑把一个生死挣扎的激烈场景统一在和谐稳定的秩序中，与希腊悲剧是异曲同工的。



出了情节（行动）整一、时间整一，并且暗示了地点整一——三整一律。三整一律，与现实相差甚远，但作为对剧情的限制，却是实现希腊悲剧精神——完美的整一感——的必要措施。莱辛说：

> 他们承受这种限制是有原因的，是为了简化行动，慎重地从行动当中剔除一切多余的东西，使其保留最主要的成分，形成这种行动的一个理想（*Ideal*）。[1]

① ［德］莱辛：《汉堡剧评》，转引自尼柯尔《西欧戏剧理论》，中国戏剧出版社，1985，第49页。

莱辛的解释是非常深刻的。因为希腊悲剧的庄严感，在根本上是由它的结构的严谨和完整形成的。

尼采认为，希腊悲剧是日神精神和酒神精神的冲突的统一。日神精神是以“梦的静观”为形式的幻觉的造型冲动，它通过塑造美的外观来肯定现象世界“是值得一过的”；酒神精神则是永恒的生命的冲动，它通过不断毁灭日神的幻象来展现永恒生命（原始痛苦）本身的意志。悲剧的形而上慰藉就是酒神精神的胜利：一切现象都是暂时的梦中影像，只有永恒生命（原始痛苦）本身才是永恒真实的。[①] 无疑，尼采的解释掺入了这位现代精神导师的“意志”。但是，尼采以天才的智慧揭示了从《荷马史诗》到希腊悲剧的一个深刻转变，即从现象世界的肯定提升到对理性世界的肯定。正因为如此，悲剧的快乐不是感官的愉悦，而是对生命的形而上慰藉——从感性生命的有限提升到理性静观中的永恒和完美。这一转变，使希腊诗歌（悲剧）失去了荷马直观世界的“素朴”，取而代之以“理想”。无疑，希腊悲剧是理想的艺术。

基督教精神的引入，导致了希腊悲剧经过中古时代和文艺复兴时代向近代戏剧的转化。希腊悲剧的形式的完整，是以悲剧主角缺少性格（自由意志）为代价的。亚里士多德明确指出：“悲剧的目的不在于模仿人的品质，而在于模仿某个行动。”[②]然而，按照《圣经》教义，不是过失，而是原罪导致人生的悲剧。也就是说，悲剧的根源不是由于外在的行动失误，而是由于生而为人，内心就必须承担的罪恶感。与此相应，解脱悲剧苦难的道路就不是通过恐惧和怜悯而上升到对神明的静观，而是通过内心的忏悔和赎罪，即洗净原罪感而获得上帝的救赎。把人生的意义和价值都寄托于天国，把苦痛和安慰都系于上帝的恩惠，基督教精神导致人性的异化。但是，它相信心灵（精神）

① ［德］《悲剧的诞生/尼采美学论文选》，中译本，三联书店，1986，第6—21页。

② ［古希腊］亚里士多德：《诗学》，中译本，人民文学出版社，1982，第21页。



的独立意义，却又为文艺复兴和近代西方思想孕育了“内在性”观念。可以说，基督教的“原罪”和“救赎”观念，为近代西方的解放意识提供了两个基本点：一、心灵（个性）的独立价值；二、超越（救赎）的绝对信念。正是在这个意义上，但丁把他的史诗称为《神圣的喜剧》（《神曲》），因为通往上帝的道路是“从逆境与恐怖开始，但以幸福、欢乐与充满魅力的情调结束”[①]。

强调与物质特性相对立的精神特性，即内在性的实现，是西方近代悲剧与希腊悲剧根本差异所在。也就是说悲剧主人公的精神特性（性格）取代行动，成为悲剧的主题。内在性通过更深刻的心理剖析的感染力，通过浪漫主义戏剧所拥有的更大的自由（这种自由允许人物个性的自由发展），还通过某种崭新的气氛来达到。[②] 无疑，莎士比亚（*W. Shakespeare*）对人类内在性的探索和展示达到了与宇宙神灵洞察世界一样的深刻和完美。歌德说，在莎士比亚的戏剧中，“我们是好像站立在展开了无穷尽的命运底大书面前，迅动的生命风暴使着大力翻动着一页一页。”[③]“我以前所有一切对人类及其命运所抱的预感，它们从我青年时候起就不知不觉地伴随着我，我发现这些都充满在莎士比亚的剧本中，并且得到了发展。”[④]

但是，内在性的引入，包含了个性与普遍性、愿望与命运、有限与无限的内在冲突。个性怀着无限的愿望要把自我实现为无限精神，而命运作为那种普遍必然的限定又遏制和破坏个性愿望的实现。由于这种内在冲突，个性本身完全可能被压缩为渺小无意义的个人产物，而达不到悲剧的庄严感。歌德认为，莎士比亚凭借他伟大的戏剧

---

① ［意大利］但丁：《致康·格兰德的信》，转引自尼柯尔《西欧戏剧理论》，中译本，中国戏剧出版社，1985，第 100 页。

② ［英］尼柯尔：《西欧戏剧理论》，中译本，中国戏剧出版社，1985，第 105 页。

③ 转引自《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第 177 页。

④ ［德］歌德：《威廉·麦斯特的学习年代》，中译本，上海译文出版社，1993，第 175 页。

艺术,通过引用某种外在动机(如用鬼魂来促发哈姆莱特的愿望和行动)把个性愿望提升为普遍性。从而避免了悲剧意义的萎缩。但是,被提升为普遍性的个性愿望本身又变成了一种与主体对立的外在命运,并且与个性的内在独立意识相冲突。[①] 这实际上表现了近代精神运动中,个性与普遍性的分裂和冲突,欲望作为两者不可调和的矛盾的产物,则成为诗歌的内在动机。

> 我(歌德)在莎士比亚的世界中所看到的少数几眼,比别的任何东西更激励我在现实世界中更快地向前迈进,投入无法躲避的命运洪流中去,等到将来有一天我幸而能从真实的自然界的大海中吸饮几杯,然后从舞台上布施给我祖国的焦渴的观众。[②]

莎士比亚揭示的内在冲突,激发了西方诗歌无限的抒情冲动——个性以无限为理想寻求着种种表达的方式。这就是近代西方浪漫主义的主题。这样,我们就进入了歌德和他的《浮士德》的世界,在这个世界中,主体精神凭借想像力的创造活动无止境地"朝着更纯洁的形式,更有意义的,更加成熟的表述方式变化着"(歌德)。歌德的愿望是要在内在的自我中领略全人类所赋有的一切,要把全人类的苦乐堆积在他的胸中,把小我扩大为全人类的大我。为了这个充满伟大激情的愿望,他一生不息地向前寻进、变化无穷。但是,正如宗白华所指出的,歌德对流动不居的生命与圆满和谐的形式抱着同样强烈的渴望,这使他毕生都在激情与理性之间奋斗,而他人生的根本问题就是:如何从生活的无尽流动中获得谐和的形式,但又不要让僵固的形式阻碍生命前进的发展。[③] 歌德以无穷的想像力和永恒的

① [德]歌德:《说不尽的莎士比亚》,李醒尘主编:《十九世纪西方美学名著选·德国卷》,复旦大学出版社,1990。

② [德]歌德:《威廉·麦斯特的学习年代》,上海译文出版社,1993,第 175 页。

③ 《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994,第 98、11 页。



激情寻求和创作了一生,并且把他的一生投射到了《浮士德》中。这部不朽的巨著在歌德的生命中孕育了半个多世纪,从青年时代直到最后的岁月,它的写作本身就是歌德人生的伟大象征。浮士德不惜把自己的生命和灵魂赌押给魔鬼,以得到巡游古今世界、天廷地府,实现无限创造的雄心,这难道不是歌德自我的写照吗?极而言之,浮士德又难道不是西方宇宙精神的象征,而他的历程不恰是整个西方精神从古希腊到歌德时代历史的辉煌展示?

歌德在最后的日子曾说过,浮士德得救的秘诀在《浮士德》全剧结尾的诗中:"谁肯不倦地奋斗,我们就使他得救。"而且,必须以神灵拯救浮士德的意象结尾,才使他的诗意获得适当的、结实的具体形式,否则,"我就不免容易陷到一片迷茫里去了"。[①] 浮士德得救的秘诀,也是歌德伟大的创造的一生的秘诀,扩而大之,就是浪漫主义时代伟大创造力的秘诀:怀抱着对生命和完美性的深刻的信仰,并且以创造激情走向无限。这是西方宇宙精神的近代形式,核心仍然是对宇宙的永恒的完美和理性(包括语言)的伟大力量的深刻信仰。没有这种信仰,是不可能设想浪漫主义诗歌的辉煌成就的。但是,浪漫主义改变了古希腊诗人的信仰的外在性,如歌德一样,把信仰转换成自我心灵和人格向人类整体和世界的扩大——对内在性的信仰。这一转换,也就改变了诗人与世界的关系——在古代诗歌中被直观呈示的自然形象,变成为内在性无限意义的象征。这是《浮士德》的伟大启示:

一切消逝者,都是象征。("全剧结尾")

浪漫主义的抒情时代,是从这种对自然的象征意义的发现和确认开始的。以自然为象征的诗学前提,使浪漫主义的抒情诗不可能

---

① [德]《歌德谈话录》,中译本,《朱光潜全集》第十七卷,安徽教育出版社,1994,第494页。

实现在中国诗歌中的人与自然相互感发、相互扩展，交响合流而共成一片的无限天地。浪漫主义诗人仍然是在宇宙精神的视野下审视自然，对自然的热情根本上来自于自然景象恰好可以被想像提炼为自我内在精神的象征。西方式的移情（里普斯），是这种象征的移情。华兹华斯说，“一朵极平凡的随风荡漾的小花，对于我可以引起不能用眼泪表现得出来的那么深的思想”。[①] 他认为一首好诗是从对激情的沉思的回忆中来的。读华兹华斯的诗歌，如《听滩寺》、《独刈者》，我们非常清晰地感到情感与景物的游离，景物实际上只是诗人自我抒情的工具——他的内在精神的象征。这正如他在诗中自述的一样，“一种精灵在驱遣一切深思者和一切思想对象，并且在一切事物中运旋”(《听滩寺》)。可以说，浪漫主义诗人在自然中发现的不是自然，而是自我。所以，赫洛德·布龙说：“浪漫主义的自然诗……是一种反自然的诗。”[②]

对自然的象征意义的确认，就西方精神史而言，是自我主体性扩张的表现。因为它最终肯定的是自我的人格价值，而对于自然，就像《独刈者》中的那个远行客对独刈女郎的情感一样是似是而非、漂移不定的。这种主体性扩张，在浪漫主义上升时期，由于有转化为内在情感的宇宙精神的支持，被发展为崇高感。康德深刻地阐释了这种主体性扩张的崇高感。他的基本观念是，崇高不是任何自然对象的属性，而是主体自我的心意能力——理性以道德的绝对性为内涵的无限感和超越意识。“所以崇高不存在于自然界的任何物内，而是内在于我们的心里，当我们能够自觉到我们是超越着心内的自然和外面的自然——当它影响着我们时。”[③]崇高感是宇宙精神的内在性深化和拓展，其顶峰是歌德的人生和他的《浮士德》。但是，崇高感也把

① 转引自《朱光潜全集》第三卷，安徽教育出版社，1990，第 78 页。

② 转引自叶维廉：《中国诗学》，三联书店，1992，第 83 页。

③ [德]康德：《判断力批判》上卷，中译本，商务印书馆，1985，第 104 页。



内在性和外在性、个性与变遍性、自由与必然、理想与现实的冲突推到极端，使相互的统一成为纯粹的象征，实际上是主体自我的恣意妄行，更进一步的发展是，主体性因为失去了外在性，而成为纯粹的内在性，成为没有普遍性和必然性的某种纯粹意愿——这时，主体的危机就开始了，因为它失去了神意——那在最后一刻仍然陪伴着歌德的深刻的宇宙精神。似乎荷尔德林(*F. Hlderlin*)是最后一个持守神意的西方诗人，他的诗仍然说：

神是什么？无名，但天空充满了它的圣德。[1]

此后，神意就远离了西方诗人，而等待着无神意的诗人的是诗歌和自我的双重崩溃。

中国与西方

中西诗歌的精神发展史，所展现的不同旨越，可以概括如下：

(1) 中国诗歌以天地境界的创化为旨趣，在这个天地境界中，实现主体自我生命与天地古今相互感发、沟通、融会和扩充；西方诗歌以静观和再现世界的永恒整一性为理想，从这一理想出发，它以悲剧的精神看待人生，又以象征的意义理解自然。

(2) 中国诗歌的旨趣确定了它注重内心感发的审美特点，并且把诗歌与人生统一在感发过程中，以诗为人生，人生为诗；西方诗歌的理想确定了它注重想像力的活动，努力塑造完美的世界图像，在这图像中反观、提炼、规划人生。

---

① Cf. Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, Harper & Row Publishers, 1971, p. 225.





33.[意大利]提香:《圣母升天图》,1516—1518年。在欧洲绘画史上,提香是最具有革命性的画家之一,也许可以说,正是他在构图、色彩上的一系列革命,完成了由达·芬奇诸先驱开始的艺术由宗教向世俗的转型。在这幅画中,感动我们的是由画中人物的真实的激情和美丽所构成的戏剧性情景。

(3) 由于神学意识的退化,中国诗歌始终承担着语言和生命的双重本性忧患,这确定了中国诗歌独特的语言风格和表现形式——格律化;西方诗歌直到荷尔德林,都在以宇宙精神为核心的神学意识的支持下,这赋予西方诗歌超验的语言信任和神圣主体意识。

(4)中国诗学关于诗人的自我意识是"性灵说",认为诗歌的创造力来自于内在性灵的激发,也承认天资的重要性,但认为更根本的是胸襟的冶炼和开拓;西方诗学信奉诗人天才论,认为伟大的诗歌是天赋创造力的作品,这是神学观延伸出来的关于诗人的自我意识。

4. 有形无形

雕塑家皮格利翁，按照自己的心愿雕刻了一个少女像，后来，他爱上了自己制作的这个雕像。雕塑家请求爱神维纳斯，希望得到一位以这个雕像为模特的新娘，女神于是将这个冰冷的大理石雕像变成了一位有生命的少女[佳娜苔，*Galatea*]。①

（希腊神话传说）

古者包牺氏之王天下，仰则观象于天，俯则取法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。

（《易传·系辞下》）

在中西艺术的对比中，中西造型艺术之间的差异和对立是最为明显、最为强烈的。两种艺术都有关于写实逼真之至、以至以假乱真的神话和传说，如中国关于张僧繇画龙则能破壁飞去，兴云作雨，西方传宙克西斯画架上葡萄，有飞雀见而啄之。再如宋徽宗赵佶观察景物之细致，知孔雀升高必先举左脚，其追求真实性的客观精神可与达·芬奇"以绘画为科学"的观念相比拟。这说明，中西造型艺术，本

① Cf. E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd., 1956, p. 94.

来都是极注意写实的，都包涵着写实的精神。那么，为什么进一步的发展，却展现出两种造型艺术迥然不同的面貌和旨趣呢？宗白华说：

> 但写实终只是绘画艺术的出发点，以写实到传达生命及人格之神味，从传神到创造意境，以窥探宇宙人生之秘，是艺术家最后最高的使命……[①]

由此可以说，写实是中西造型艺术的共同起点。但是，由于两者有不同的艺术精神和理想，在实现艺术的高层次功能的时候，它们就必然走向殊途。

真实性（逼真）是一切艺术的共同理想。但是，真实性的内涵，却有着以不同文化背景为基础的差异。贡布利希说，"检验形象的标准不是它的相似性而是它在一个活动环境中的效果。如果它被认为很好地实现了它的功能的话，它就会给人真实感"。[②] 也就是说，艺术形象的真实性是以艺术与文化背景的功能关系为标准的。在这个意义上，古代埃及的非透视构图并不比近代西方的透视构图更缺少真实性——对于古埃及人这种构图才是真实的。实际上，古代埃及已经具有透视学的写实技巧，但是，它被抑制了。因为这种技巧不符合古埃及的图画观念。中国画家，直到清代的邹一桂，仍然在拒绝西方以透视学为基础的写实技巧，说西方绘画"笔法全无，虽工亦匠，故不入画品"。这也是因为它与中国绘画观念相左。

在艺术风格和规范的形成中，艺术观念起着决定作用，技巧则是为观念服务的。技巧的发展可以影响观念的变革，但是，最终的变革是艺术观念与文化背景相互作用的结果，而不是由技巧决定的。据此，我们可以考察"模仿"这一概念。正如贡布利希指出的，这是一个容易引起我们误解艺术的功能的概念。中西造型艺术中，都有以自

① 《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第 325 页。

② E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd., 1956, p. 110.



然为师、模仿自然的观念，但是，又都有反对机械地模仿自然的观念。这一事实表明，必须在创造性的意义上来理解"模仿"。创造性同时具有生命和精神的含义。艺术不可能在复制物象的意义上模仿自然，而是从自然所提供的素材创造一个新的有生命意味的形象（意象），并赋予它观念性。所以艺术既是自然的，又是超自然的。说"艺术是自然的"，就是说艺术形象是有生命意味的，"它对我们表现为自然"[①]；说"艺术是超自然的"，是因为艺术形象由创造活动赋予某种观念内容，成为"内在心灵因素的一种外现"。[②] 中西造型艺术的创造性，都同样包涵着这两个含义。不同的是，中西造型艺术，对自然、生命有不同的观念，观念不同，就形成了不同的表现形式和艺术风格。

中西造型艺术在直观形态上的差异，产生于中西艺术本体论（关于艺术的本体观念）的不同。而中西艺术本体论是以各自民族的文化哲学为基础的。换言之，在艺术作为存在的语言，呈现世界的基本意义上，中西造型艺术是共同的"说"；但由于各自不同的文化哲学意识，两者却分别展现为"不同的说"。因此，要真正把握中西艺术的本体特征，就必须深入对中西文化哲学的探讨，在两种文化哲学的本体意识层次上来展开对两种艺术的本体比较研究。

从自然到理想

柏拉图、亚里士多德提出的"艺术模仿论"，统治了西方艺术思想2千多年，直到18世纪中期，由于温克尔曼揭示了古希腊雕塑的理想

① Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, p. 185.

② [德]黑格尔：《美学》第一卷，中译本，《朱光潜全集》第十三卷，安徽教育出版社，1990，第211页。

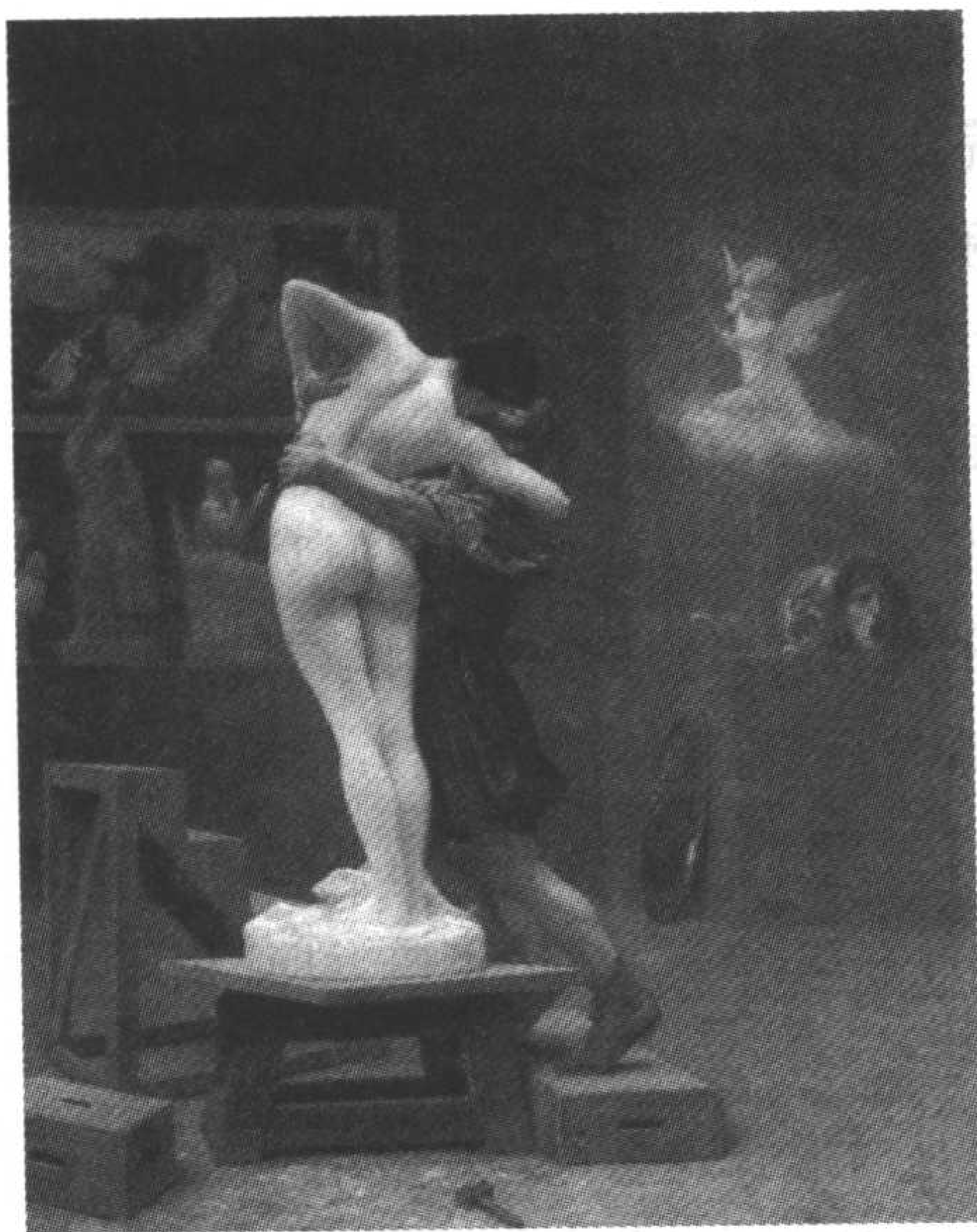
性,“模仿”观念在德国古典哲学中被重新审视之后,“艺术创造论”才逐渐代替了“模仿论”。这就提出了一个值得研究的问题:为什么,以我们今天来看,创造了不朽典范的美的形象的希腊人,却接受了“模仿”观念作为艺术的本质规定,而且,这一观念在文艺复兴以后,仍然成为西方艺术的统治观念?对这一问题的解答,实际上就是对西方艺术精神和艺术本体特征的揭示。

艺术模仿论的根源存在于西方宇宙精神中。宇宙精神,以图像式的思想理解世界,把世界理解为一个永恒完满,内在和谐的统一体,这就为艺术提供了一个永恒完美的形式观念。这个形式观念本身,而不是任何具体的形式,就成为西方艺术的原型——理念。在一切形象的描绘和塑造中追求这个形式观念的实现,即使一切形象都体现宇宙的秩序、比例、匀称与和谐,是西方艺术发展的内在动力。所以,对于西方艺术家,模仿首先而且归根到底,是对这完美形式观念的形而上模仿(对完美性的理想追求)。另一方面,完美形式观念必须在具体形象中才能体现出来(具体化),这就需要向自然学习,从个体形式中去“发现”完美的结构。

西方精神对完美形式观念的形而上信仰,最充分地表现在柏拉图的理念论中。理念论把世界分为本原和现实,或原型和摹本两个层次。理念是本原、是原型、是真实不变的,现实则是摹本、是影子、是虚幻变动的。[1] 根据理念论推导,柏拉图反对绘画。因为绘画是模仿现实景物来的,是“影子的影子”;绘画既不是理念,又不是现实,它的存在,势必扰乱本原和现实的二分法,进一步则是破坏人们对理念的信念。[2] 柏拉图对理念怀有强烈的宗教情感,他认为维护理念的绝

① [古希腊]柏拉图:《理想图》,中译本,《朱光潜全集》第十二卷,安徽教育出版社,1991,第233页。

② [古希腊]柏拉图:《理想图》,中译本,《朱光潜全集》第十二卷,安徽教育出版社,1991,第62页。



34. [美]格罗梅(J. L. Gerome):《皮利格里翁和佳娜苔》,1860年。这幅画略带调侃的意味向我们展示了2千多年前的那个古老的神话。古希腊孕育的西方艺术传统总是充满了幻想或理想的,但它们总是被艺术家实体化为现实之物。



对性和纯一性,是哲学家的神圣使命。理念论肯定超验的美(美的理念),否定现实的美,进一步明确和强化了西方艺术对宇宙精神的信念,为完美形式观念的原型意义提供了形而上的根据。所以,西方艺术确实模仿自然的,但模仿自然只是创造的起点,创造的终点是个体形象被赋予完美形式;换句话说,西方艺术并不抛弃(否定)自然,但是自然在形象中被实现为对真理(宇宙精神)的体现。温克尔曼指出,在希腊艺术中,人们将发现的不仅是美好的自然,还有比自然更多的东西,这就是某种“理想的美”。这种美是用理性设计的形象创造出来的。“只有用理智创造出来的精神性的自然,才是他们的原型。”①

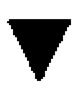
始终抱着完美形式观念,把艺术创造视为对永恒绝对的美的理念(理想)的追求,是西方造型艺术,尤其是人体艺术发达的根本原

① [德]温克尔曼:《论古代艺术》,中译本,中国人民大学出版社,1989,第31页。

因。在对美的理念的追求中，西方艺术家怀着与柏拉图同样强烈的宗教情感，根据他们的观念，完美造型本身就是神性的实现，因为完美形式与神的本性的永恒性和绝对性是同一的。所以，一个个体形象被赋予完美形式，就是被赋予了神性——它直接因为形式的提高而获得了崇高的属性。无疑，西方艺术家在漫长的历史发展中，都是把人体艺术作为为神服务（塑像）的事业来进行的，他们对人体美的宗教情感，在近代非宗教题材的画像和雕塑中，都没有减弱。不理解关于"美"的宗教意识，不理解这种宗教意识植根于西方宇宙精神，是不可能真正理解西方造型艺术的特性的。温克尔曼所概括的希腊雕塑的理想风格，"高贵的单纯和静穆的伟大"，恰恰是西方的"和谐、整一、完满、永恒"宇宙观念的体现。

图像化的宇宙意识和数理化的形式观念，启发了"看"的欲望和自觉——不仅要直观世界，而且要把直观提升为理性的把握，也就是要从纷繁的景物见出内在的秩序和终极的统一（整一）。正如哲学要用一以贯之的数理秩序来解释宇宙，艺术也被要求用整一的形式来塑造形象。这不可避免地使艺术首先要经历观念化（类型化）的造型阶段。柏拉图理念论当然是艺术观念化的理论表现。理念论为希腊艺术设定的中心原则就是遵守观念化的艺术形式（类型），根据这个原则，柏拉图要求希腊艺术模仿埃及的观念化形式。他认为这些形式是单纯整一，最能体现神的精神的，因此是永恒不变的。希腊艺术当然不是按照柏拉图的规定发展的。但是，理念论所代表的希腊宇宙精神，即对单纯性和确定性的宗教意识，无疑对希腊艺术形成了前提制约：希腊艺术的完美性是包含了类型化和单一化的。贡布利希指出古典时期的希腊艺术在母题（限于人物形象）、形象的体格、运动姿态和衣服纹路上都有限制，"希腊艺术家在一个长时期里重复它





们，只是作了些微改变”。[1]

希腊艺术的观念性（类型化）特征，是与内在性（个性）的缺失相联系的。正如在希腊哲学中对精神的普遍性追求忽视了个性的意义，在希腊艺术中，对完美形式的追求约束了内在性的表现。黑格尔认为希腊雕塑的理想性表现在理念与形象的统一，“心灵与身体形状直接统一起来”。但是，这只有在这个意义上才是正确的，即“心灵”本身还是单纯的普遍性，还没有进入个性的具体性中，用黑格尔的话说，“神性还处于无定性的情境”。[2] 也就是说，希腊艺术所显现出的永恒的静穆和本质上的怡然自足是通过抽象掉了心灵特殊性来达到的。黑格尔说：

> 雕刻所表现的心灵在本身就是坚实的，不是受偶然机会和情欲的影响而变成四分五裂；所以它的外在形状也不是显现为各种各样的现象，而是在它的全部立体中都只现出抽象的空间。[3]

在极端的意义上，确实可以把希腊雕塑视作这种“抽象的空间”，尽管这不是黑格尔的结论。内在性的缺乏，使形式因素被突出了；而对普遍性的愿望，又必然对造型提出观念化（类型化）的限制。

对希腊艺术形式的观念化及其内在性缺乏的反动，是近代西方个性意识增长的结果。它深刻地展示在谢林对温克尔曼的批评中。按照温克尔曼的观点，理想的实现，是在理性（观念）的指导下，通过不断提高有限形象形式的完美程度来完成的。他认为这是一个从物质自然升华到精神自然的过程。谢林认为，这种力求从形式达到本质的路线是倒退的路线，也是行不通的，因为决不能只凭增加有限以

---

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd., 1956, p. 142.

② [德]黑格尔：《美学》第一卷，中译本，《朱光潜全集》第十三卷，安徽教育出版社，1990，第245页。

③ 同上书，第103页。

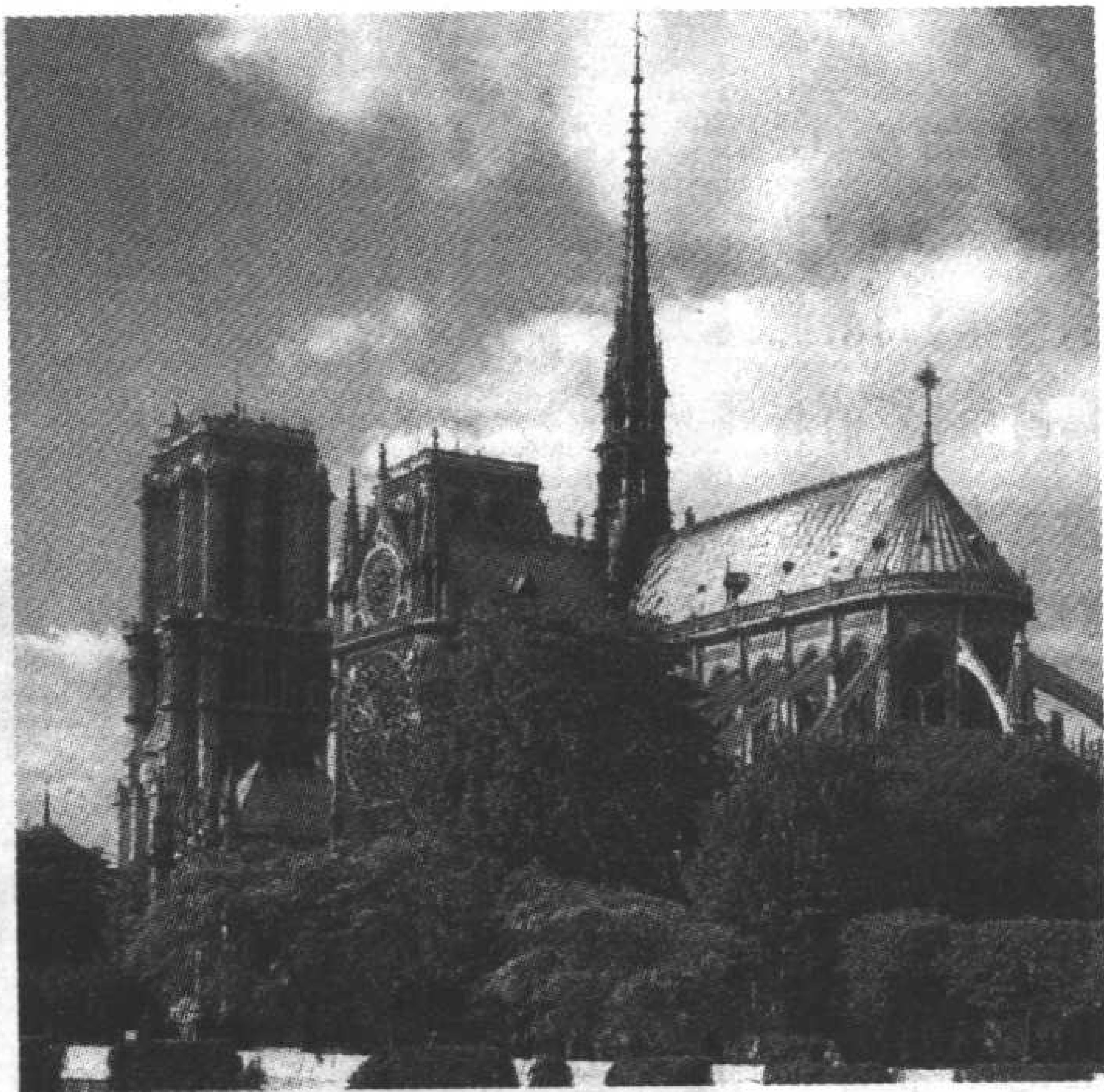
达到无限。他批评说，在温克尔曼那里，美是分裂的，一方面是从心灵流出的观念之美，另一方面却是形式之美，他没有找到把两者联系起来的生命力的连环。形式如何从观念中产生？谢林认为，使人性成为神性这一奇迹，不是通过在理性指导下的对外在性（形式）的丰富，而是通过个体的内在力量，通过自身充分的完满的特殊存在直接实现的。他说：

> 当然我们希望不仅看到个体，而且还要更多些，看到它的生气蓬勃的理式。然而，如果艺术家已经抓住了理式的内在创造精神和精髓，而且把这点显示出来，他便使个体成为一个自在的宇宙，一个永恒的原型。①

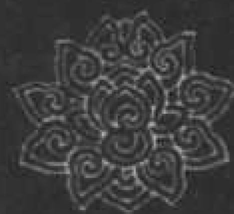
可以这么概括，温克尔曼的方法，是"从人群中发现神"的方法，即在观念的指导下，通过对无数优美人体的比较综合，然后得出理想美的形式；谢林的方法，则是"在个体中创造神"的方法，即充分肯定特殊性的存在价值，展示其内在精神的创造力和丰富性。温克尔曼信仰外在形式的完美，谢林追求内在精神的丰富。温克尔曼的理想是古典的，甚至是观念化的，谢林的努力则是突破这个理想。对于谢林，艺术的根本任务，不是满足于神性的观念的，即抽象的完满性，而是要实现个性——内在性精神——的无限性。

无限的观念对于完美形式观念是革命性的，它要求突破观念化造型的抽象的完整性和永恒的自足性，即要求形象进入具体情境中，以丰富多样的形式展示内在精神的无限性。内在性被提到第一位，形式则退居第二位；不是绝对永恒的神性（普遍性），而是具有无限性，即自由的个性成为艺术的主题；比例、秩序、匀称、和谐、凝重、静穆，这些形式美的原则，被富有个性特征的形式所否定。也许，哥特

① ［德］谢林：《论造型艺术对自然的关系》，中译本，《缪灵珠美学译文集》第二卷，中国人民大学出版社，1998，第305页。



35.［法］《巴黎圣母院》，1163—1250年。这是欧洲最古老、最著名的哥特式教堂。正如歌德所言，它打破了以希腊神殿为传统的匀称与和谐的建筑造型，以突兀至极的尖顶表达着中世纪北部欧洲的奇思异想。



式教堂的兴建，特别是它那打破了比例、和谐和凝重原则的高插云霄的尖顶，是精神突破形式，渴求无限的最早的预言吧。歌德无疑清楚理解哥特式教堂对于艺术精神解放的意义。他从13世纪的哥特式建筑斯特拉斯堡教堂得出的结论是，即便没有形状比例关系也能和谐协调，因为一种专注的感觉把它创造成一个“显出特征的整体”。进而，他说：

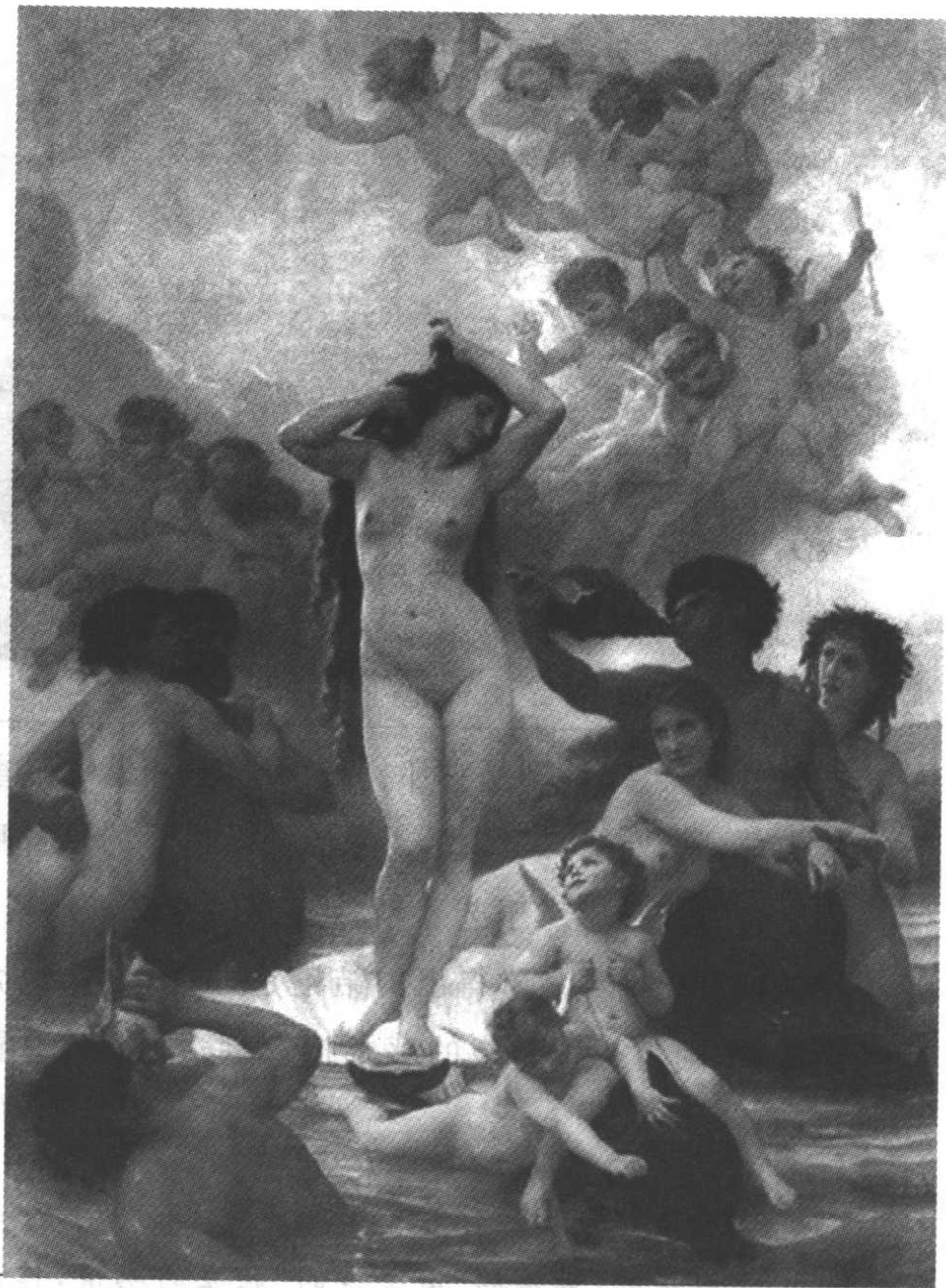
> 这种富于特征的艺术是惟一真实的艺术。只要它产生于内在的、专注的、有个性的、独立的感情，作用于周围的事物，对于陌生的东西毫不关心，甚至意识不到，那么不管出自粗犷的野蛮人之手还是出自教养有素的敏感的人之手，它都是完整的，有生命的。[①]

个性、独立、感情、感觉、生命，汇集成一个“显出特征的整体”！歌德的观念宣告了古典艺术理想的解体，那个具有神性的绝对永恒

① ［德］歌德：《论德国建筑》，中译本，李醒尘主编，《十九世纪西方美学名著选·德国卷》，复旦大学出版社，1990，第71页。



36.[法]鲍古拿(G. A. Bouguerea):《维纳斯的诞生》,1879。在这幅画中,我们看到的是一位比任何真实的姑娘更妩媚动人,又比任何美丽的图画更具有照相般的真实感的女性形象。它是单纯的,但身上绝不带着一丝传统维纳斯形象的高贵性;它是迷人的,但心中绝没有任何冒犯传统禁忌的不安。这是世俗化时代美的象征,美就是美,它只是给人身心愉悦之物,既不带来崇高也不带来沉沦。



的宇宙观念,现在被个性自由和无限的观念所代替。伴随着完美形式观念原型的裂变,是神性从西方艺术精神中的消逝。这对于西方艺术的触伤是根本性的,黑格尔关于艺术终结的观点的确传达了某种信息:

> 我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上,日趋完善,但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管可以觉得希腊神像还很优美,天父、基督和玛利亚在艺术里也表现

得很庄严完善。但是这都是徒然的,我们不再屈膝膜拜了。①

西方造型艺术的历史,是西方宇宙精神对世界的“看”的欲望的展开、深化、扩大和转型。图像化的完美宇宙观念,既为“看”提供了形而上的动机,又为“看”提供了形而上的原型。在这种双重的形而上前提下,西方造型艺术不仅提高了视觉的能力,而且把幻觉和想像力的运用提高到与自然创造力的活动具有同样真实意义的程度。因此,西方造型艺术在两个方面表现了它强烈的宇宙宗教情感:对完美形式的崇拜和对想像力的迷信。在柏拉图理念论的引导下,西方造型艺术不断追求最终的美的典范;反对柏拉图的理念论,这种艺术又凭借幻觉创造了一个想像的世界,与现实的世界对峙。这就是皮利格里翁神话中的西方艺术。

以自然为理想

中国艺术,没有一个图像化的宇宙观念作为形而上的原型。中国的宇宙观念,最集中表现在《易传·系辞》中,可以概括为三个基点:一、“一阴一阳之谓道”;二、“天地之大德曰生”;三、“乾坤成列,而《易》行乎其中矣”。这三个基点展示的是一个以生成变化为本体,也就是体用同一的天地境界。“一阴一阳之谓道”,即是说天地万物是由阴阳变化而成,阴阳变化就是天地万物的根本(道);“天地之大德曰生”,天地以阴阳变化为根本,天地的存在的最高形式就是生生不息,发展变化;《易》是天地万物变化的总体表象,离开天地万物的变

① [德]黑格尔:《美学》第一卷,中译本,《朱光潜全集》第十三卷,安徽教育出版社,1990,第27页。

化，则不能显出《易》，反之也可以说不能显出《易》，则天地万物也归于死寂毁溃，这就是“乾坤成列，而《易》立乎其中矣”。这个生成变化、体用不二的宇宙观念，与西方绝对完整永恒的宇宙观念相比，确实以“神无方而易无体”为基本精神。这个基本精神，则为中国造型艺术确立了独特的走向。

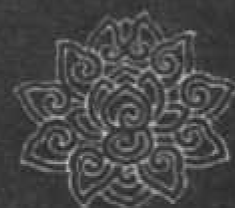
“神无方而易无体”，这否定了中国艺术直接从现实景物去把握、描绘宇宙本体的可能。实际上，中国式的宇宙观念不仅没有为艺术提供一个形而上的原型，而且使艺术在根本上采取否定形式（形象）的形而上观念。这是与“大象无形”“天地无言”一脉相承的。就艺术作为呈示世界的语言“说”的本原意义而言，中国艺术因此是“无言可说”的（没有原型作为元语言）。但是，“一阖一辟谓之变，往来不穷谓之通。见乃谓之象，形乃谓之器，制而用之谓之法，利用出入，民咸用之谓之神”；“在天成象，在地成形，变化见矣”（《系辞上》）。尽管大象无形，但在天地变化、万物成毁中间，仍然见出了宇宙最内在的动律和情态——象。所以，人就可以仰观俯察、拟取宇宙阴阳变化之象，这就是“天地变化，圣人效之”，“天垂象，见吉凶，圣人象之”（《系辞上》）。因此，“观物取象”，就成为中国艺术特殊的出发点。

《易传》讲了两种象，一是天地变化之象，是客观的，二是圣人所立之象，是主观的。天地变化之象，自显于天地，圣人摹拟这客观的象而成象。“是故易者，象也。象也者，像也”（《系辞下》），即是说，易象是摹拟天地变化之象而成。但是，因为天地以阴阳为道，变化不居，天地的原象，是变化之象，是无形之象，是“神无方”；所以，圣人不是凭借直观印象模仿现实景象，而是仰观俯察，远近比拟，体会天地阴阳变化（“拟诸其形容，象其物宜”），而得易象，因此“易无体”。易象无体，可从两方面理解：一、易象在现实中没有原型。卦象、爻象，都是对阴阳变化之象总体的摹拟，而不是对某种物象具体的写照（“神也者，妙万物而为言者也”）；二、易象没有具体的，确定的形状和





37.[宋]郭熙:《树色平远图》。郭熙论画云:"画山水有体,铺舒为宏图而无余,消宿为小景而不少。看山水亦有体,以林泉之心临之则价高,以骄侈之目临之则价低。"郭熙此画,以小统大,大意而不空疏,在无限空濛之境又有悠然自在之意。正符其言。所谓林泉之心,亦是天地自然之心。



规定。卦象、爻象,"唯变所适",不能做一定之规来解释和应用,而要因时变化,感应天地。

易象的根本,在于变。"通其变,遂成天下之文;极其数,遂定天下之象。非天下之至变,其孰能与于此。"(《系辞上》)对易象的把握和运用,则在于感。"《易》无思也,无为也,寂然不动,感而遂通天下之故。非天下之至神,其孰能与于此。"(《系辞上》)正是以变为本,以感为用,使易象既不同于具体有限的器物(形),也不同于超然物外的虚静守一的理(道)。在《易传》中,象(易象)、形器与道是相互区分、处于不同层次的。象与形器不同,因为形器是具体化的象,是定形的象("见乃谓之象,形乃谓之器");就象与形器的关系而言,不是象模仿形器,而是形器模仿象("制器者尚其象")。象与道不同,因为象是

天地变化之象，是道的呈现。[1] 由此可见，象处于形器与道之间。易象是虚实相生、动静一体的，正因为如此，易象与自然之象相合，能"通神明之德，类万物之情"。

以变、以感来体悟易象，就要超越对易象做实体性的和具象性的理解，要在创化天地境界的层次上来把握易象，而这正是《易传》把《易经》从卜筮之书发展为中国哲学的一个思想源地的关键所在。在《系辞》中，阐释得最充分的，是天地观念，而天地观念，却是展现为易象与天地的同位关系（"《易》与天地准，故能弥纶天地之道"）、共生关系（"天地设位，而《易》行乎其中矣"）、同形关系（"与天地相似，故不违"），包容关系（"范围天地之化而不过"）。实际上，《易传》非常清楚地阐释了易以天地为象，易即天地之象的观念：

> 天地之道，贞观者也，日月之道，贞明者也，天下之动，贞夫一者也。夫乾，确然示人易矣；夫坤，聩然示人简矣。爻也者，效此者也，象也者，像此者也。（《系辞下》）

> 夫《易》广大矣，以言乎远则不御，以言乎尔则静而正；以言乎天地之间则备矣……广大配天地，变通配四时，阴阳之义配日月，易简之善配至德。（《系辞上》）

以易象为天地境界，就是以象得意。书不尽言，言不尽意，"圣人立象以尽意"。象之所以能尽意，是因为象同时超越了具体物象和语言的有限性和规定性，它以变、以感与天地之意汇通。这就是"夫《易》……其称名也小，其取类也大；其旨远，其辞文"（《系辞下》），"变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神"（《系辞上》），"神也者，妙万物而为言者也"（《说卦》）。就此可以说，易象在不断地生成变化和与天地感应汇通之中，实现了象与意的同一，极而言之，易象的本体就是这天

① 庞朴对"象""器（形）""道"三者的关系有很好的阐释，可参阅《一分为三·原象》，海天出版社，1995。

地阴阳变化之象——圣人所尽之“意”(道)则在其中。因此,立象尽意,立言明象,贵在明象得意。易象之所以广大,就在于最终是超言出象,汇同于天地的。这就是王弼所说的:

> 然则忘象者乃得意者也,忘言者乃得象者也。得意在忘象,得象在忘言。故立象以尽意,而象可忘也。重画以尽情,而画可忘也。(《周易略例·明象》)

《易传》所阐释的象,是中国艺术的审美本体“意象”的原象(无形之象)。易象就是天地阴阳变化的意象。与西方造型艺术以宇宙精神的完美形式观念为原型,不懈追求绝对完满、整一独立的形象不同,中国造型艺术以易象为原象,化有形为无形;西方造型艺术凭借幻觉营造一个逼近真实的想像情景,从中呈现宇宙的秩序、比例、匀称、和谐;中国造型艺术则努力突破景象的有限时空,把心意精神引向天地阴阳激荡的无限时空。王微说“以一管之笔,拟太虚之体”(《叙画》),宗白华阐发说:

> 绘画是托不动的形象以显现那灵而变动(无所见)的心。绘画不是面对实景,画出一角的视野(目有所极故所见不周),而是以一管之笔,拟太虚之体。那无穷的空间和充塞这空间的生命(道),是绘画的真正对象和境界。①

以易象为原象,以意象为本体,中国艺术创作形成了三个特征:尚意、尚简、尚自然。

中国绘画和书法都有“意在笔先”之说。张彦远论画说:“守其神、专其一,合造化之功,假吴生之笔,向所谓意存笔先,画尽意在也。”(《历代名画记》)孙过庭论书法也说:“若运用尽于精熟,规矩谙

① 《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994,第147页。



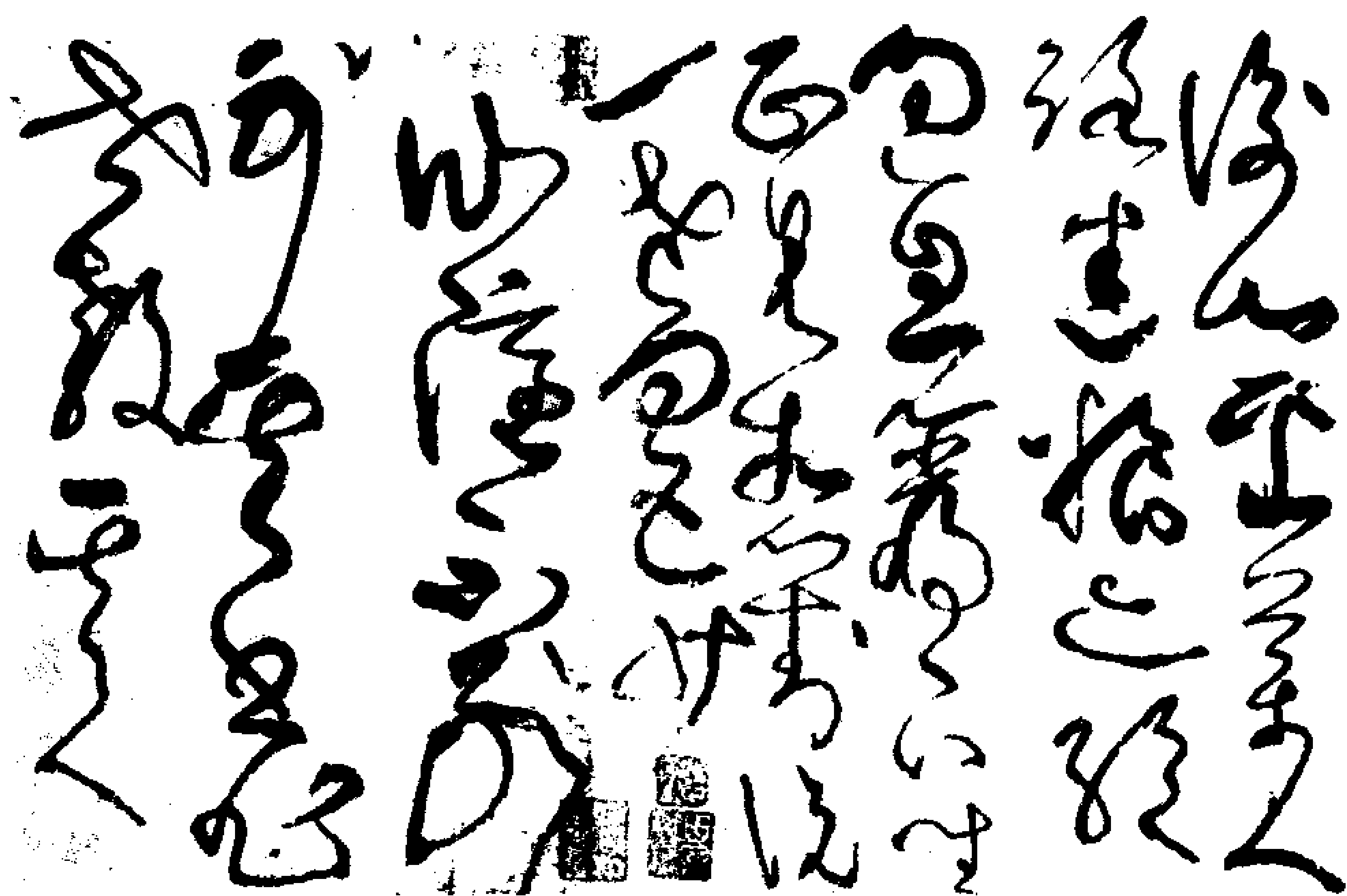
38.［汉］霍去病墓石雕：《跃马》。这座石雕，如中国山水画中的写意，寥寥数刀，不仅骏马奔腾之势立现眼前，而且整个造型因材就势，古朴雄浑，直如一匹神骏从这无生命的石头中脱颖而出。



于胸襟，自然容与徘徊，意先笔后，潇洒流落，翰逸神飞。”(《书谱》)所谓“意在笔先”，有两个层次的含义：一、就创作而言，要以意为统帅、为向导，先得意，用笔随意；二、则是要把外在技巧的运用，化入内在精神生命的抒发之中，依意忘技(“无间心手，忘怀楷则”——《书谱》)。所以，一方面要得意，另一方面要忘技。所谓得意，不是对艺术形象的构思，而是与天地风物心契神会，即如虞世南所言：“禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主”(《佩文斋书画谱》卷五)。而忘技则“意与灵通，笔与冥运，神将化合，变出无方”(张怀瓘《书断》)。

中国书画又尚迹简意澹。张怀瓘说：“深识书者，惟观神彩，不见字形。若精意玄鉴，则物无遗照……文则数言乃成其意，书则一字乃见其心，可谓简易之道。”(《书断》)张彦远则更深入地论述简易之道：

> 是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。夫画特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识其了，是真不了也。(《历代名画记》)



39.[唐]张旭:《古诗四帖》(局部)。张旭的字,多在沉醉之际写成。次日酒醒,再视其书,自己"以为神,不可复得"。酒的力量,对于中国古代艺术家,重在于解放身心,使之完整地投入创作状态,惟其如此,才可能达到出神入化的自然境界。孙过庭所言"岂知情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心",极是。

尚简,不求全,而求略;不求深,而求浅;不求色彩铺陈,而求平淡无华;不求精细巧密,而求粗率直朴。这种尚简精神,出于《易传》"易简而天下之理得","天下之动,贞夫一者也。夫乾,确然示人易矣。夫坤,聩然示人简矣"之论。尚简,是为了得意,是"得象忘言,得意忘象"的书画实践。

尚意、尚简,宗旨是归于自然。中国书画,都以达于自然为最高境界。"同自然之妙有,非力运之能成"(孙过庭),"是以无为而用,同自然之功"(张怀瓘),"夫失于自然而后神,失于神而后妙,失于妙而后精,精之为病也,而成谨细"(张彦远)。自然也有两层含义:一、创作自然而然地展开、完成,不以书画为意,书画却又自然成为作者精神心意的自由抒发。苏东坡说:"口必至于忘声而后能言,手必至于

忘笔而后能书”(《苏东坡集》卷十二),张彦远说:“夫运思挥毫,自以为画,则愈失于画矣。运思挥毫,意不在于画,故得于画矣。”(《历代名画记》)两人都是以心悟手从,自然而然为标准。二、创作过程实现自我心意精神与天地运行的沟通,以天地生命充实、熔炼、拓展自我的生命,以使之与万物化合一体,书画意象成为一片生气流行古今融会的天地境界。王微说:

> 望秋云神飞扬,临春风思浩荡;虽有金石之乐,珪璋之琛,岂能仿佛之哉!披图按牒,效异山海。绿林扬风,白水激涧。呜呼!岂独运诸指掌,亦以神明降之。此画之情也。(《叙画》)



以自然为旨归,以同于天地为意象,不是以营造另一幻象的世界为鹄的,中国书画又是忘言忘象的,由此而言,不仅书画同源,而且诗书画一体,迹化无形,同归于天地之大象。与西方艺术有形之象相比,是否可说中国艺术是无形的艺术,或归于无形的艺术?

[附:“线的艺术”质疑]

在中西艺术比较中,以西方艺术的本体特征为写实的立体的,中国艺术的本体特征为非写实的线的艺术,似乎已成定论。这一观点,以笔者所见,大概是由宗白华在《论中西画法的渊源和基础》(1934)发端,《中国书法里的美学思想》(1962)再度阐述,由李泽厚在《美的历程》(1981)一书中重申、扩充,而得到普及。宗白华以“线纹流动的美”论中国艺术,在于强调中国艺术是时空一体,体现了“一阴一阳之谓道”的“一种有节奏的生命”;李泽厚以“线的艺术”为中国艺术的本体特征,则在于“净化了的线条美”积淀了中国礼乐传统的文化精神,

是“有意味的形式”。以中国艺术为“线的艺术”，简而言之，指认了中国艺术有两个特征：一、线（纹）为中国艺术造型的基本素材；二、中国艺术的本体构成是线性发展的（归入音乐性的动律）。宗、李两位先生的立论，自有其充分的根据，自有其深刻发现。但是，我认为，西方艺术确是写实的立体的，但以“线的艺术”论中国艺术，似有可商榷之处。

以中国艺术为“线”的艺术，主要根据是，书画同源，且终归于书法，即张彦远所说“皆本于立意而归乎用笔”（《历代名画记》）。书画同源，皆归于用笔，确是中国艺术的特殊所在。那么，现在只要考察，书法是否是“线的艺术”？有直接的证据是张彦远所说的“一笔书”、“一笔画”：一笔而成，气脉通连，隔行不断。但是，即如张彦远所指出的，这只是张芝、陆探微诸人的书画风格，而非普遍情况。这就需要进一步从书法的审美本体来研究它是否是“线的艺术”。

可以从两个方面论书法是“线的艺术”：一、构成书法意象的基本成分是点、画（线）；二、书法的创作过程和及其文字阅读过程是线的延伸（从上到下、从右到左）——行。但是，书法之所以成为艺术，正在于它克服或超越了这两点基本限制，否则，就没有书法艺术，而只有书写和阅读。在书法中，点画的运用，是超越它在书籍中的文字的功用的，它不再是“形”，而升化为“象”。点画由形到象的艺术化，关键在于用笔。所以，苏东坡说：“书必有神、气、骨、肉、血，五者阙一，不成为书也。”（《东坡题跋》上卷）宗白华也说：“中国人用笔写象世界，从一笔入手，但一笔画不能摄万象，须要变动而成八法，才能尽笔画里的‘势’，以反映物象里的‘势’。”[①]另一方面，书法的书写及其文字阅读，是线性过程。但是，书法作为艺术不仅要讲首尾相连（势）、而且还要讲全篇呼应（阵），而且书法艺术的审美特征，首先是从章法

---

① 《宗白华全集》第三卷，安徽教育出版社，1995，第409页。



40.[晋]王羲之:《兰亭序》。魏晋人尚名士之风,以超脱世俗为意。极端者如竹林七贤,以狂醉放诞为通脱。王羲之的字,如陶渊明的诗,既与这般名士之风相近,又与之相远。所谓相近者,在于共同对世俗的不满抗拒;所谓相远者,在于王、陶于超越之中还深情于家国人生。王字、陶诗,都只能以"亲切自然"才可概括得了。



布局中见出,即王羲之题卫夫人《笔阵图》所言:

> 夫欲书者,先于研墨凝神静思,预想书形大小,偃仰平直,振动令筋脉相连,意在笔前,然后作书。若平直相似,状若算子,上下方整,前后齐平,此不是书,但得其点画尔!

王羲之的《兰亭序》书法如其《兰亭》诗:"仰视碧天际,俯瞰渌水滨。寥阒无涯观,寓目理自陈。大哉造化工,万殊莫不均。群籁虽参差,适我无非新",确不能以"线"论之。

许慎《说文解字》指出文字的六种功用:指事、象形、形声、会意、转注、假借。书法之为艺术,根本在于会意。但书法的会意,不是文字的会意——"比类合宜,以见指㧑"(《说文》),而是如孙过庭所言"岂知情动形言,取会风骚之意;阳舒阴惨,本乎天地之心"(《书谱》)。可以说,书法作为艺术,是对文字确定性的双重超越——形状和字意。这双重超越,否定了文字的基本功能,也可以说是书法对文字的反动和倒退,即从文字的"有为"退到书法的"无为"。虞世南说,"学者心悟于至道,则书契于无为"(蔡邕《佩文斋书画谱》卷五);无为,

一方面是直抒胸臆，即"书者，散也，欲书先散怀抱，任情恣性，然后书之"（蔡邕《佩文斋书画谱》卷五），另一方面则是以书汇同于天地生气，陶然忘机，即"是以无为而用，同自然之功"（《书断》）。

"字虽有质，迹本无为。"（虞世南）这是中国书法艺术本体最深刻的发现。可以以山川风月比附书法，也可以以"线"及其他图画素材来概括书法，也可以就书法论道说德，但书法之所以是艺术，就是因为它包括了这一切，却又不沾滞于这一切，它不是字、不是线，根本就是无形！但它确又是满幅生意横流、气象磅礴与天地相接的神境。就此而言，又可说书法是字的解放，它把字从能指与所指的确定关系中解放出来，使字在书法的意象世界中成为活泼生动的能指——字复归于不受约束的刻画，字的原始状态。叶秀山指出，书法艺术是超越性和原始性的统一，这种统一，确证了"有人在思"。说书法是原始性的，即书法是向文字之前的刻画（尚无确定所指的涂抹）的倒退，它不是几何学的线，不是符号，只是"道道"、"轨迹"；说书法是超越性的，因为这些归于原始的刻画，保留和展现的却是人类最基本的存在，最本原的思——尚不明白思什么，但确是人在思！所以，书法艺术的价值不在于"写什么"，而就在那个"写"：

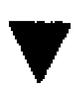
> 当我们面对历代书艺宝藏时，我们心中充满了敬仰和感激。感激我们的祖先和历代书家，用自己的智慧、创造才能和辛勤劳作，创造出如此变化多端、美丽灿烂的"道道"，它与那有关"什么"（故事、道理）的"思"融为一体，但顽强地、突出地表现著自己的独立性、超越性，使我们能从那纷繁的"字义"（"什么"）中突显出那原始的"有人在思"、"我在思"的意义来。……在我们中国人眼里，书法虽然是很古老的，但又是有生命力的，它不是"古董"；它是历史的，也是现实的。因为所书"什么"因时而异，是"历史的"，但"书"本身

则始终为“是”，为“在”，总是“现时的”。[①]

叶秀山的阐释，真正触及到中国书法艺术的精神核心，是迄今为止对中国书法艺术最深层次的把握。正是在其原始性与超越性的统一中，书法艺术成为真正中国的艺术，并达到它最高的艺术的旨趣和境界——在原始的“在”与“思”的统一中实现“同自然之妙有”。就此，可见以书法为“线的艺术”，似未能忘言忘象而得意。但不仅如此，这原始性与超越性的统一，也是中国其他造型艺术的共同取向，特别是绘画的最终旨趣所在。尚意、尚简，而归于自然，因此，中国艺术不是立体的艺术，也不是线的艺术——它根本就是无形的艺术！在这无形的艺术中，诗、书、画，同源共体，同归于天地生生之乐（所以，中国反而没有音乐的独立发展）。这便是天地之心的究竟无得，恰好会归于庄子所谓：

> 天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故至人无为，大圣不作，观于天地之谓也。（《庄子·知北游》）



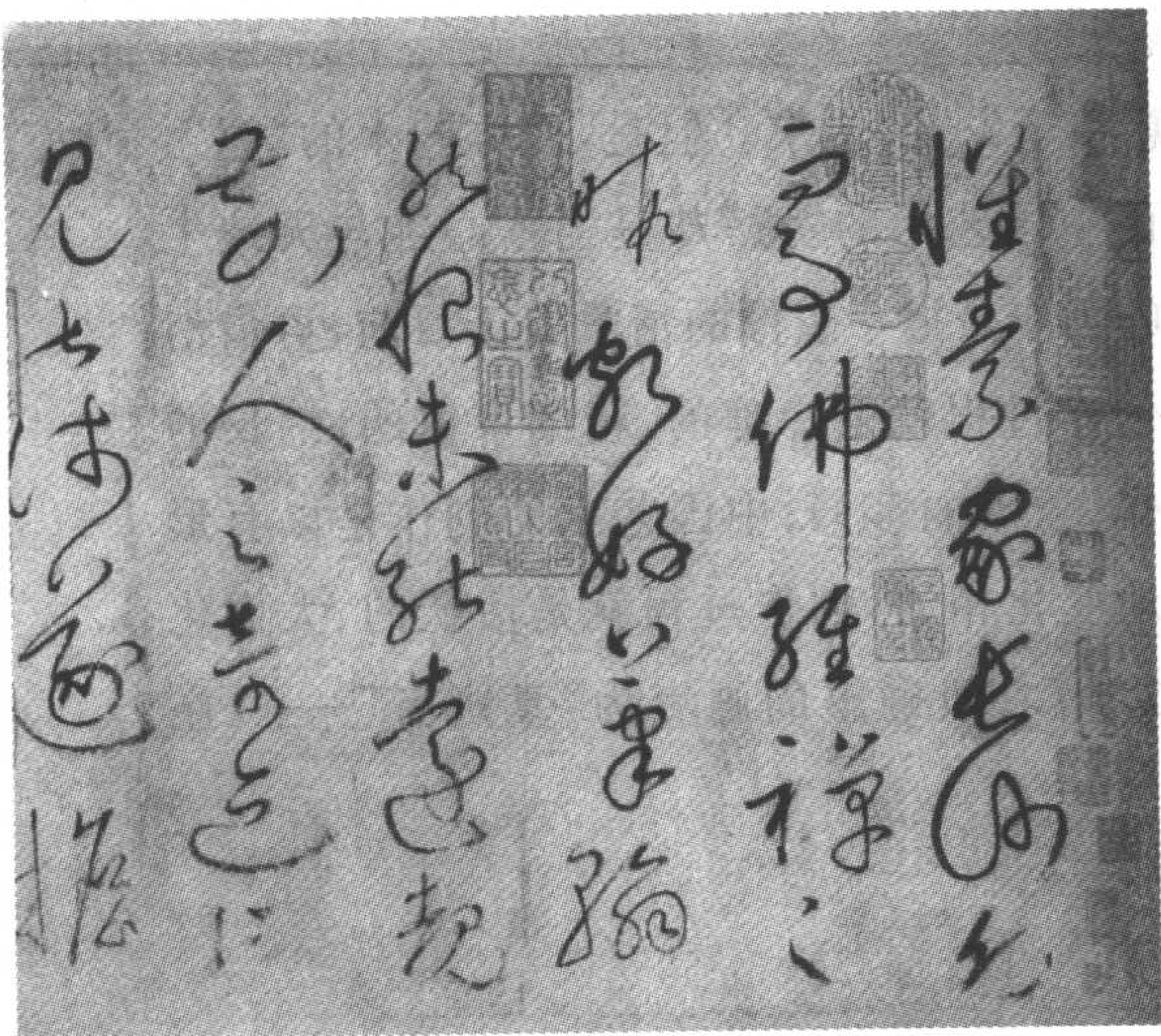


中国与西方

由于中国艺术以易象为原象，以意象为本体，西方以完美形式观念为原型，以形象（幻象）为本体，所以无论在创作精神、艺术手法、作品形态等方面，都表现出与西方艺术的差别。现在，对前面的阐释提出一个简要的概括，以结束本文：

---

① 《叶秀山哲学论文集——无尽的学与思》，台湾仰哲出版社，1994，第455—456页。



41.［唐］怀素：《自叙帖》。怀素是酒僧，也是醉中书法。但观两人的字，怀素与张旭，真如僧俗之间有两界之别。书法是写字，但只有把字写成其人，字才成为书法；字成为书法，也就是把人写成其字。今观两人书法，真是人即其字，字即其人。



(1) 西方艺术以宇宙为一完美永恒的建筑，以艺术形象为这完美建筑的体现，要在形象中见出神意，因此，一方面竭力设计完美的形式，以达到最高度的理想，一方面极尽真实的描绘，以给人最真实的幻象。这两方面，都是要完成壮丽辉煌的造象，把人留在形象（画面）前凝神观照。

(2) 中国艺术以天地为生成变化的境界，以艺术的创构汇入这天地境界为鹄的，超言出象，虽以写实为出发点，但不滞于个体形象的刻画而终于化入天地生气运行的律动。因此，中国艺术尚简易、尚素朴，以精神意味为重，不以重彩繁绘滞留神意。

(3) 中西艺术都是重技巧的。但西方对技巧的重视是归于完美观念的，因此，始终不能与主体当下的生命汇合，采取一种客观科学的立场，透视法、解剖学都引入绘画；中国之重技巧，却以主体与天地的生命感通为统帅，如庖丁解牛，"好乎道，进乎技"（《庄子·养生主》）。西方艺术以技为道，技巧高超，被誉为"天才"；中国艺术以道

化技，以技入自然为至上。

(4) 中西艺术都有“意在笔先”的追求。但是，西方艺术的“意”，是一个形象的完整构思，而中国艺术的“意”却是当下心神与天地生命神会。因此，西方艺术的创作是把一想像的情景置于目前，再借幻觉的技术把它描摹出来，创作过程就是冷静的、精细审慎的、绵长的(如达·芬奇以四年功夫作《蒙娜丽莎》)；中国艺术的创作是以有形合于无形，意象生成与天地变化相通，创作过程就是活跃的、大而化之的、即时的(如宋元君以“解衣般礴赢的画吏为“真画者”——《庄子·田子方》)。



5. 与天地为一

良知与《易》象

王阳明哲学的两个基本原则，即知行合一、体用一源，决定了本体、功夫和境界三者的同一。这三者的同一，也就成为王阳明美学的前提。在这个前提下，王阳明美学主张，对天地的审美观照，就是对天地万物的本体和生命的“道”的观照；“道”，是统一万物一体之气，也就是“与天地万物一体”的自我本心——“仁”。观照天地万物，就是通过感发自我本心的良知，以创化这个“仁”的境界(意境)。因此，以良知为个体自我与天地万物相互感发的境界，就成为王阳明美学的出发点。这个出发点的思想来源，可以追溯到《易传》。

王阳明特别反对把良知观照(把捉)为一个“物”(无论是实在的“心”,还是超验的“理”),他说:“善即吾之性,无形体可指,无方所可定,夫岂自为一物,可从何处得来者乎?”[1]他一再强调“本体原无一物”,并阐发“文王望道不见,乃是真见”的观点,就是要破除把良知(道)实在化、概念化、抽象化的陈见。王阳明的立足点是易象观念。王阳明在表述对良知(道)的观照(体认)中,基本上是用《易传》的“易象”观念来描述良知的境界特征。如“道无方体,不可执着”,“良知之妙用,无方体,无穷尽”等话语,在《传习录》中随处可见。下面这段话,王阳明讲得明确:

> 良知即是易,其为道也屡迁,变动不居,周流六虚,上下无常,刚柔相易,不可为典要,惟变所适。此知如何捉摸得?见得透时便是圣人。(《王阳明全集》,第125页)

王阳明正是在易象作为意境(天地境界)的创化的意义上,用易象观念来规定良知观念。王阳明哲学的宗旨是把个体存在同化和消解在天地的整一性存在中。现在可以明确的是,王阳明所做的同化和消解,是以易象的“意境”构成为基础的。对于王阳明,这个同化和消解,是个体自我存在与天地万物相互感发的扩展过程,无限生长着的整一性的创化——天地境界的实现。因此,在同化和消解中,个体自我存在不但没有被扼制,而是突破和超越了自身的有限性而复归于整体的无限性。在这个意义上,个体自我存在在同化和消解中得到了真正的肯定和实现。

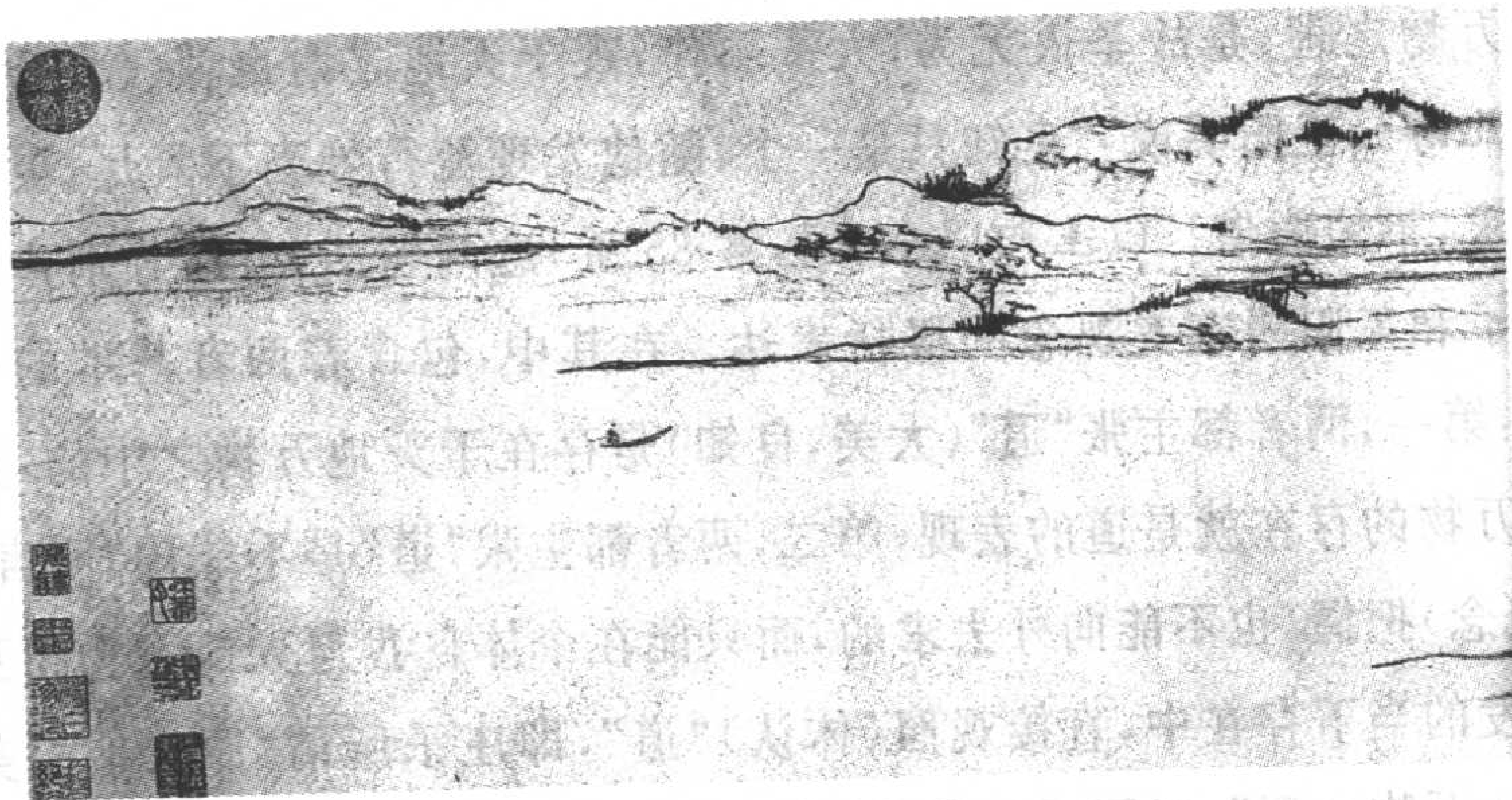
天地境界对个体自我的同化和消解,在根本意义上,是对个体存在的限定性和局限性的否定。自我否定的另一面就是自我超越。王阳明哲学的两个基本命题,“心外无物”和“心物同体”,表述的正是自我与天地同一的超越的境界。王阳明常说,人心是一个天渊,

① [明]王守仁:《王阳明全集》,浙江古籍出版社,1992,第155页。

无穷尽；只为私欲窒塞，则渊之本体失了；致良知，就是要消除障碍，恢复人心是一个天渊的本体。相对于私欲对“有”的把捉，王阳明特别强调“虚”“无”。这“虚”“无”，既是本体，又是整体——是统一天地人我的生命。所以，在对良知的体认（观照）中，王阳明将天地整一性对个体生命的同化和消解，提炼为“良知之虚”与“天之太虚”的同一性体认。这迫近于佛老虚无之境。但是，王阳明所谓“良知之虚”，不是隔断天地之虚；“良知之无”，不是弃绝万物之无；所谓“太虚无形”，是我与物从有限（有形）中解脱出来，浑然与天地万物一体的“廓然大公”。王阳明说：“日月风雷山川民物，凡有貌象形色，皆在太虚无形中发用流行，未曾作得天的障碍。圣人只是顺其良知之发用，天地万物，俱在我良知的发用流行中，何曾又有一物超于良知之外，能作得障碍？”（《王阳明全集》，第 106 页）因此，在这虚无之中，是个体生命与天地生气一体同流，即是生命最本真的呈现和最深广的扩充。

在对易象观念的阐发中，王阳明的良知境界观念具有三个方面的重要意义：第一，王阳明强调了自我本心（良知）与世界本体（道）的存在的统一性，并且认为这个统一是超概念（语言）的存在境界的统一；第二，基于这种统一性，王阳明认为个体存在的根本意义（本真状态）在于自我超越，即从有限到无限，有形到无形；第三，王阳明特别强调了对良知（道）体认（观照）的存在意义，即生活意义。对于王阳明，生命的本真境界只能在真实的生活之流中实现和呈现。这就是他所说的：

> 盖是日用之间，见闻酬酢，虽千头万绪，莫非良知之发用流行，除却见闻酬酢，亦无良知可致也。（《王阳明全集》，第 71 页）



42.[元]赵孟頫:《双松平远图》(局部)。此画轻描淡写,意思消散,天高地远。借以喻中国诗,便是司空图所谓“不着一字尽得风流”。

这三点,是对中国古典美学“重视内心感发”精神的再次发挥,这一发挥,不仅在理论上深化和完备了“感发”观念,而且,对于当时文艺思潮趋于专业化、娱乐化,即审美活动的精神关注和现实关注的退缩,具有警策和阻遏作用。如果说,明清美学是人文主义和现实主义的新兴,那么,王阳明的良知境界观念无疑对明清美学是一个重要的启发。

致良知与游心

由于以天地整体境界的展现为基本目标,王阳明美学必然突破儒家的阈限,而与道家美学汇通。王阳明美学与道家美学的汇通,主要表现在王阳明对庄子审美精神的发扬。庄子说:“天地有大美而不言,四时有明法而不议,万物有成理而不说。圣人者,原天地之美而

达万物之理，是故圣人无为，大圣不作，观于天地之谓也。”（《庄子·知北游》）王阳明说：“良知只是一个，随他发现流行处当下具足，更无去求，不须假借。”（《王阳明全集》，第85页）这两句话，可以分别作为庄子和王阳明审美观念的概括表达。在其中，包含着两者基本的一致：第一，两者都主张“道”（大美，良知）是存在于天地万物之中的，天地万物的存在就是道的表现；第二，两者都主张“道”是不能用“明言”（概念）把握，也不能向外去求的，而只能在个体自我与天地万物相互感发的当下存在中，直接观照（体认）“道”，即庄子所谓“原天地之美而达万物之理”，王阳明所谓“随他发现流行处当下具足”。

以“道”（天地之大美）为观照对象，决定了庄子美学以审美心胸的发现和培养为中心。这个中心以“道”的观念为基础，生发出两个基本点，即关于世界的气的一元论和关于审美的气化思想。庄子以“气”为世界的本体和生命（道），也就是以“气”为人与世界最内在的联系，从而主张要把握道，就必须突破和超越感官心智有限的、分隔的辨析层次，恢复个体生命与天地万物自然感通的“气”的统一状态，在这种统一中，来观照道。因此，对于庄子，审美活动的根本问题，不是对象的属性问题，而是主体的心胸问题。就对象而言，通天下一气，万物为一，美与不美（臭腐与神奇）的区别是相对的，在根本上没有意义的。审美活动的关键是主体审美心胸的建立。

王阳明继承了庄子万物一体，天下一气的观念。

> 朱本思：“人有虚灵，方有良知。若草木瓦石之类，亦有良知否？”先生曰：“人的良知，就是草木瓦石的良知。若草木瓦石无人的良知，不可以为草木瓦石矣。岂惟草木瓦石为然，天地无人的良知，亦不可以为天地矣。盖天地万物与人原是一体，其发窍最精处，是人心一点灵明。风、雨、露、雷、日、月、星、辰、禽、兽、草、木、山、川、土、石，与人原只一体。故五谷禽兽之类，皆可以养人；药石之类，皆可以疗疾：

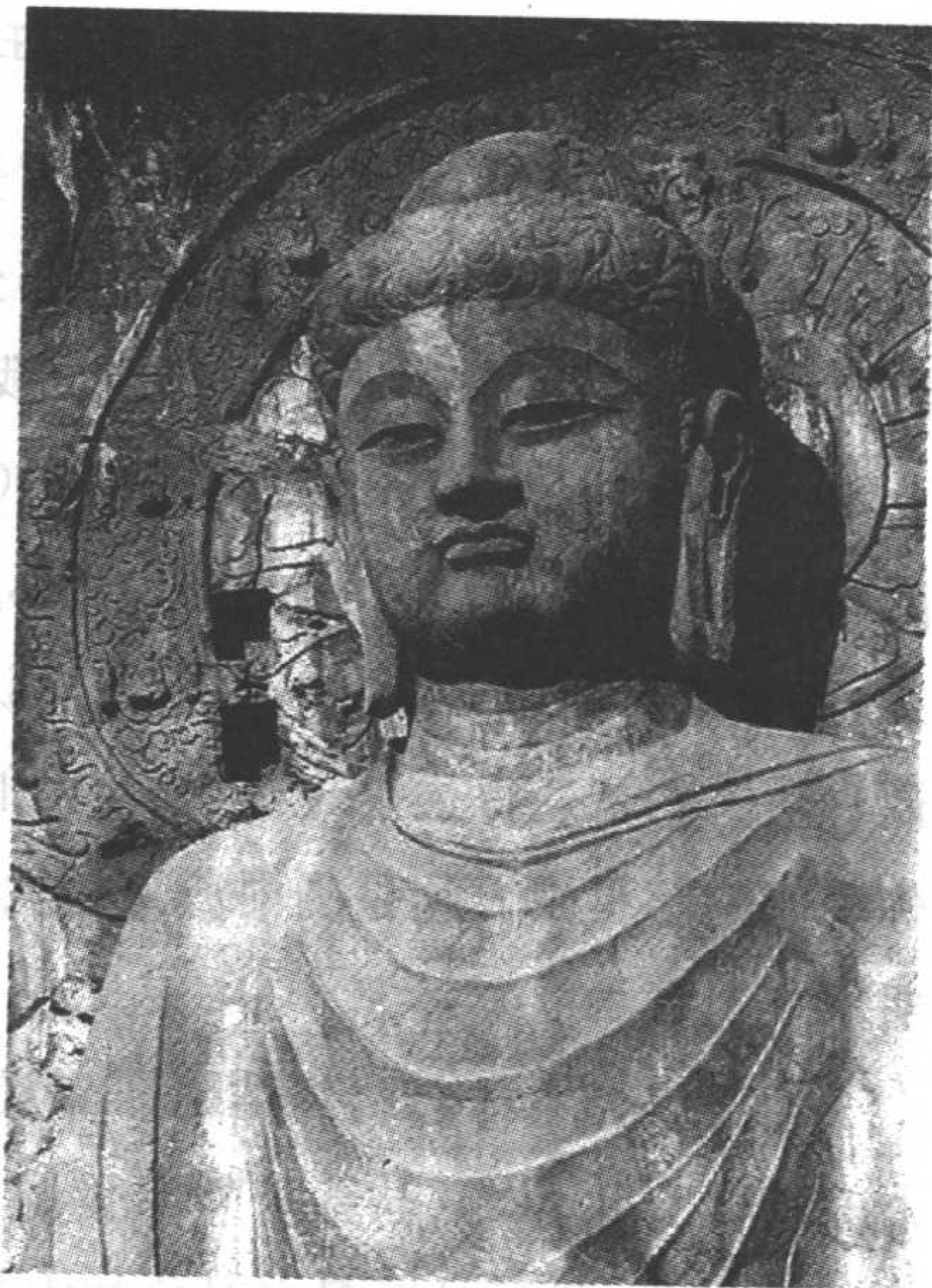
只为同此一气，故能相通耳。"(《王阳明全集》，第107页)

对于王阳明，对良知的体认，也就是审美活动的关键，也不在于对象，而在于主体自我心胸能否"如明镜然，全体莹澈，略无纤尘染着"(《王阳明全集》，第107页)。只有达到自我心体的纯粹莹澈，才能与天地万物一气相通，成为天地万物的良知(灵明)。因此，与庄子一样，王阳明也主张：第一，要净化主体心胸，使之超越私欲心智的束缚；第二，良知境界的实现，是一个非概念认识的生命飞跃过程。王阳明说："功夫不是透得这个真机，如何得他充实光辉？若能透得时，不由你聪明知解得来。须是胸中渣滓尽化，不使毫发沾滞，始得。"(《王阳明全集》，第105页)

由于强调主体心胸纯洁对于审美观照的前提意义，强调良知之心是天地万物的"一点灵明"，即强调主体心灵在创化天地境界中的感发作用，王阳明对于现实对象的审美价值，也持相对观点。这种相对观点，与他一贯坚持反对"执着"、反对"偏依"的思想是一致的。概括地讲，王阳明反对把美(良知，道)看作"一物"，从而也持审美价值相对观念。审美价值的相对观念，与孔子"文质彬彬""温柔敦厚"的美学原则是不一致的。相对于传统儒家强调"文质彬彬"的"有"，王阳明的审美相对观更多讲"与太虚同体"的"无"。如在《传习录》"侃去花间草"一章中，王阳明说："天地生意，花草一般，何曾有善恶之分？子欲观花，则以花为善，以草为恶；如欲用草时，复以草为善矣。"(《王阳明全集》，第29页)如此主张"无善无恶"，似与佛老一样。但是，王阳明所谓"无善无恶"是就本体，即"万物一体之仁"而言。这是天理。但在这个天理之下，仍有善恶之别，也应当分别善恶。有善恶就自有好恶。"只是好恶一循于理，不去又着一分意思。"所谓"不着意思"，就是不要自私用智，而是顺其天则自然。在这个意义上，王阳明又与庄子相区别。因为庄子的审美相对论后面是价值虚无论，而王阳明的审美相对论后面是良知本体论；对于庄子，审美是指向出世



43.[唐]河南洛阳龙门石窟:《卢舍那大佛》。中国的雕塑,以佛像为胜,而佛像之胜,又重在于面容雕刻描绘的美妙传神。这尊在洛水河畔的巨大雕塑,以它那悲天悯人慧及天下的眼神,感化着千余年来流连于洛水两岸的营营众生。这是西方的神像所不能具有的魅力。



的,对于王阳明,审美却是指向入世的。无疑,这一差别,又保证了王阳明美学的儒家精神。

王阳明与庄子,两者都主张审美的核心是主体自我心胸的解放和扩充,而且两者都有极强烈的天地意识,但是,一者归于入世,一者归于出世。可以说,两者的一致和差异都具有重要意义,值得当代美学深入研究。在这里,我们要指出王阳明美学的特别意义是,他把人间性的良知观念注入道家化的“意”(天地意识)中,从而把出世化的自然关注转向入世的生命情怀。这对于中国美学精神内涵的再次深化,对于它的现实化,无疑是一个关键的环节。

照心应物

王阳明认为，良知是本体与功夫同一的存在境界。因此，良知的气象，有无之间，见与不见之妙，是不可以言语求知的。即所谓“哑子吃苦瓜，与你说不得。你要知此苦，还须你自吃”（《王阳明全集》，第30页）。正是对良知“不可言求”“须自家体认”的境界特征的认知，使审美观照对王阳明哲学具有内在意义。王阳明对审美观照的特殊规定可以概括为“照心应物”。所谓“照心”，即良知之心，其“如明镜然，全体莹澈，略无纤尘染着”（《王阳明全集》，第23页）；所谓“应物”，即以良知之心感应万物，其“随感随应，变动不居，而亦莫不自有天然之中”（《王阳明全集》，第969页）。

“照心应物”说，有三个基本来源。一是道家来源。“心明若镜”，这是老庄就有的观念。老子说：“涤除玄鉴，能无疵乎？”（《老子》第十章）庄子更是常以“明镜”喻心斋之心。“至人之用心镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。”（《庄子·应帝王》）“圣人之心静乎，天地之鉴也，万物之镜也。”（《庄子·天道》）二是佛教来源。王阳明“照心应物”说，直接吸收了《金刚经》“应无所著而生其心”的教义和《坛经》“于一切时中念念自见，万法无滞，一真一切真，万境自如如，如如之心即是真实”的教义。对此，王阳明自己毫不讳言：

> 圣人之致知之功至诚无息，其良知之体皎如明镜，略无纤翳。妍媸之来，随物见形，而明镜曾无留染。所谓情顺万事而无情也。无所住而生其心，佛氏曾有是言，未为非也。明镜之应物，妍者妍，媸者媸，一照而皆真，即是生其心处。妍者妍，媸者媸，一过而不留，即是无所住处。（《王阳明全集》，第70页）

三是理学的来源。理学来源，又分邵雍和程颢两头。邵雍一头，是“以物观物”的观念。以物观物，亦即观之以理（性）。邵雍说：

> 圣人之所以能一万物之情者，谓其能反观也；所以谓之反观者，不以我观物也。不以我观物者，以物观物之谓也，既能以物观物，又安有我于其间哉？
>
> （《皇极经世·观物外篇》）

程颢一头，是“廓然大公，物来顺应”。程子《定性书》说：

> 夫天地之常，以其心普万物而无心；圣人之常，以其情顺万事而无情。故君子之学，莫若廓然大公，物来顺应。
>
> （《明道文集》卷三）

因此，在王阳明的“照心”观念中，构成核心的不是佛教的“出离生死”意志，而是以“仁者以天地万物为一体”（程明道）为内涵的良知。换句话说，王阳明接受了佛家“无所住而生其心”的形式，而充实以“与天地万物为一体”的“仁”的内涵。所以，虽然都以虚无立言，王阳明与佛家之所谓“照心”却是走向不同的人生境界。

王阳明“照心”观念，有四个要点：

(1) 照心如日，无心照物而无物不照。王阳明说：“无知无不知，本体原是如此。比如日未曾有心照物，而自无物不照。无照无不照，原是日的本体。”（《王阳明全集》，第 109 页）

(2) 照心照物，当下即得，不滞不迎。王阳明说：“圣人之心如明镜，只是一个明，则随感而应，无物不照；未有已往之形尚在，未照之形已具者。”（《王阳明全集》，第 12 页）

(3) 就本体而言，照心妄心为一。王阳明说：“非动者，以其发于本体明觉之自然，而未曾有所动也。有所动即妄矣。妄心亦照者，以其本体明觉之自然者，未曾不在于其中，但有所动耳。”（《王阳明全集》，第 65—66 页）



（4）照心本体无物，以与天地万物相感应为体。王阳明说："目无体，以万物之色为体；耳无体，以万物之声为体；鼻无体，以万物之臭为体；口无体，以万物之味为体；心无体，以天地万物感应之是非为体。"（《王阳明全集》，第 108 页）

与物无对

王阳明把理想的存在境界的展现，称为"乐"。"乐"是以天地精神为核心的生命意识的呈现，它的对象是大象无形的天地境界或宇宙生命；在这个境界中，乐的真义就是人我内外、天地万物一气流通，"出入无时，莫知其乡"，无限生意中的"与物无对"。这个"与物无对"的境界，乃是王阳明审美精神的最高追求和最终体现。王阳明说：

> 良知是造化的精灵。这些精灵，生天生地，成鬼成帝，皆从此出，真是与物无对。人若复得他完完全全，无少亏欠，自不觉手舞足蹈，不知天地间更有何乐可代。（《王阳明全集》，第 104 页）

"与物无对"概念，出自玄学家郭象《庄子注》。郭象注"尧让许由"章说：

> 夫自任者对物，而顺物者与物无对，故尧无对于天下，而许由与稷、契为匹矣。何以言其然邪？夫与物冥者，故群物之所不能离也。是以无心玄应，唯感之从，泛乎若不系之舟，东西之非己也。（《庄子·逍遥游》注）

庄子人生哲学，大意可以"心斋""坐忘""忘物""物化"而至于"天地与我并生，而万物与我为一"（《庄子·齐物论》）来概括。"与物无对"则

是郭象用来阐发庄子大意的基本概念。对这个概念的含义，汤用彤的解释是：

循顺自然，玄同彼我。与物无对，任而不助。旷然无累，与物俱化，而无所不应。（一）与物俱化，则任天下之自能，而各当其分，放万物之自尔，而各反其极。所谓圣人无心，与物冥也。（二）无所不应者，因时变不一，故感应无方。无成见，无执著，务自来，而理自应。随其分，故所施无常。所谓圣人无心，随感而应也。①

根据汤先生的解释，"与物无对"的要点有二：一是无心则与物冥合一体；二是无心则顺应自然。这两点的核心都是一个"无心"。这是符合郭象意思的。《庄子注》中这些话语，可作为脚注：

故无心者与物冥，而未曾有对于天下也。（《齐物论注》）

无所藏而都任之，则与物无不冥，与化无不一。（《大宗师注》）

夫神全形具而体与物冥者，虽涉至变而未始非我。（《齐物论注》）

郭象"与物无对"观念强调无心应物、随感而应，这是与庄子及先秦道家强调虚静无为、归隐自然是不一致的。但是，正如冯友兰所指出的，郭象《庄子注》的主旨就在于取消无为与有为、人为与自然的对立，以合"内圣外王"之道。② 在"无心应物"的意义上，有为即是无为，人为就是自然。也就是说，无心应物，就是顺应自然，与天地万物变化为一。这就是"与物无对"的实质所在。

玄学之后，理学用"与物无对"来描述"道"（理）"博厚配地，高明

① 汤用彤：《魏晋玄学论稿》，人民出版社，1957，第110页。
② 冯友兰：《贞元六书》下，华东师范大学出版社，1996，第805页。

配天"(《中庸》)的境界。程颢《识仁篇》说：

> 学者须先识仁，仁者浑然与物同体，义礼知信仁也。识得此理，以诚敬存之而已，不须防检，不须穷索。若心懈则有防，心苟不懈，何防之有？理有未得，故须穷索；存久自明，安得穷索？此道与物无对，大不足以名之。天地之用，皆我之用。孟子言万物皆备于我，须反身而诚，乃为大乐。若反身未诚，则犹是二物有对，以己合彼，终未有之，又安得乐？（《二程遗书》卷二）

不是自我身心与物自然冥合，而是道统括一切，无物可与之相对。理学与玄学观念的差别判然若此。但是，以"万物皆备于我"为本体论前提，又以同于大道的"反身而诚"为人生理想之途，道的"与物无对"又可实现为人的"与物无对"，即实现为人自我同于大道之后的超越——无限的"大乐"。因此，玄学以"无心"而"与物冥化为一"，理学以"合道"而"浑然与物同体"，却又是殊途同归于天人合一的"天地境界"。

王阳明讲"与物无对"，既取玄学与理学之同，又取两者之异。取两者之同，王阳明也是以天人合一的天地境界的实现为立言宗旨。取两者之异，一方面，王阳明从郭象，在自我身心与物合一的意义上讲"与物无对"；另一方面，王阳明从明道，认为个体自我可以通过"反身而诚"而同化于大道的"与物无对"。

通过对理学与玄学的"同"和"异"的取舍，王阳明的"与物无对"观念就成为两者的综合和改造。

在本节开头所引王阳明话语中，所谓"这些精灵，生天生地，成鬼成帝，皆从此出，真是与物无对"是核心。要把握王阳明"与物无对"的独特意义，关键在于对这一句话的分析。这句话中，"生天生地，成鬼成帝"，语出《庄子·大宗师》。庄子以这句话描述"道"的创化力量。郭象的注释是：

无[道——引者]也，岂能生神哉？不神鬼帝而鬼帝自神，斯乃不神之神也；不生天地而天地自生，斯乃不生之生。

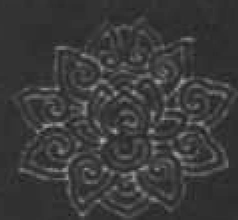
这个注释，是郭象自己“物之生也，莫不块然自生”观念的阐发，实际上否定了庄子原意。王阳明的使用更近于庄子，即两人都肯定“生”(创化)的意义。但是，王阳明与庄子之间有一个基本立场上的区别：庄子以超人的“道”，王阳明却以自我的本心(良知)为这一创化力量的本原。王阳明转换庄子立场的根据是《中庸》的“至诚”观念和孟子的“尽心”观念。《中庸》以“至诚”而成己成物，并至于“与天地参”，孟子以“尽心”而知性知天，并至于“上下与天地同流”，这是王阳明“与物无对”的内在精神。然而，在良知本心的意义上，王阳明强调了“与天地参”“上下与天地同流”创化过程的个体意义，即强调了在这一创化过程中个体生命存在作为主体的当下性和直接性。因此，“与物无对”，既不再是玄学的“以无心应物”，也不是道的“绝对大全”①，而是个体自我生命与天地万物浑然一体创化的天地境界。这个境界是流行不息、充实完满而活泼泼地，是无乐可替代的大乐(至乐)。

“与物无对”观念揭示了王阳明美学一个更深的本质，就是王阳明坚持人生境界的始终一贯的统一性和完整性。因此，“与物无对”与“心外无物”、“心物同体”是同一的。这三者同一的意义是，良知本体论的心物同体，必然实践地展开为存在境界的心外无物，而审美心胸的与物无对则是对这存在境界的直接体认和呈现。王阳明在审美观上坚持审美价值的相对性，其实质就是坚持人生境界的整体性。就此而言，“与物无对”，就是不以形相对和拘滞于具体景物。正是在这个意义上，“乐”不限于是“精神境界”，也不实现为“审美境界”，而是一种本真的存在境界。因此，王阳明审美精神的本质特点在于它以人生境界的整体性为基本原则。这使王阳明与先秦道家，特别是

① 见冯友兰:《中国哲学史新编》，第五册，人民出版社，1988，第112页。



44.[清]郑板桥:《竹石图》。郑板桥一生画竹,体会精深,有"胸中之竹不是眼中之竹,手中之竹不是胸中之竹"一论。中国画家写景状物,一则重视自我人生感识的投射,二则重视天地自然风物的情态意象的提炼、把握;至妙者,是两者的浑合无间。《竹石图》即有此妙。



庄子的审美精神相通。从这个人生境界的整体性原则出发,王阳明美学的基本精神是反对"审美区别"的。"审美区别",是伽达默尔(*H. Gadamer*)提出的概念。他用这个概念来说明由康德引导的美学观念。"审美区别"概念说明康德式美学观念的实质是:通过审美意识的抽象,把审美经验和艺术品从它所从中产生的现实整体的连续性中抽象出来,作为纯粹独立的审美体验的对象,"审美存在"。① 王阳明美学精神所指,恰恰是要恢复人生整体的这种连续性,并且把这种连续性扩充为天地整体境界的无限创化。正是在这个意义上,作为理想的存在境界,"乐"是以天地精神为核心的生命意识的呈现,它的对象是大象无形的天地境界或宇宙生命。

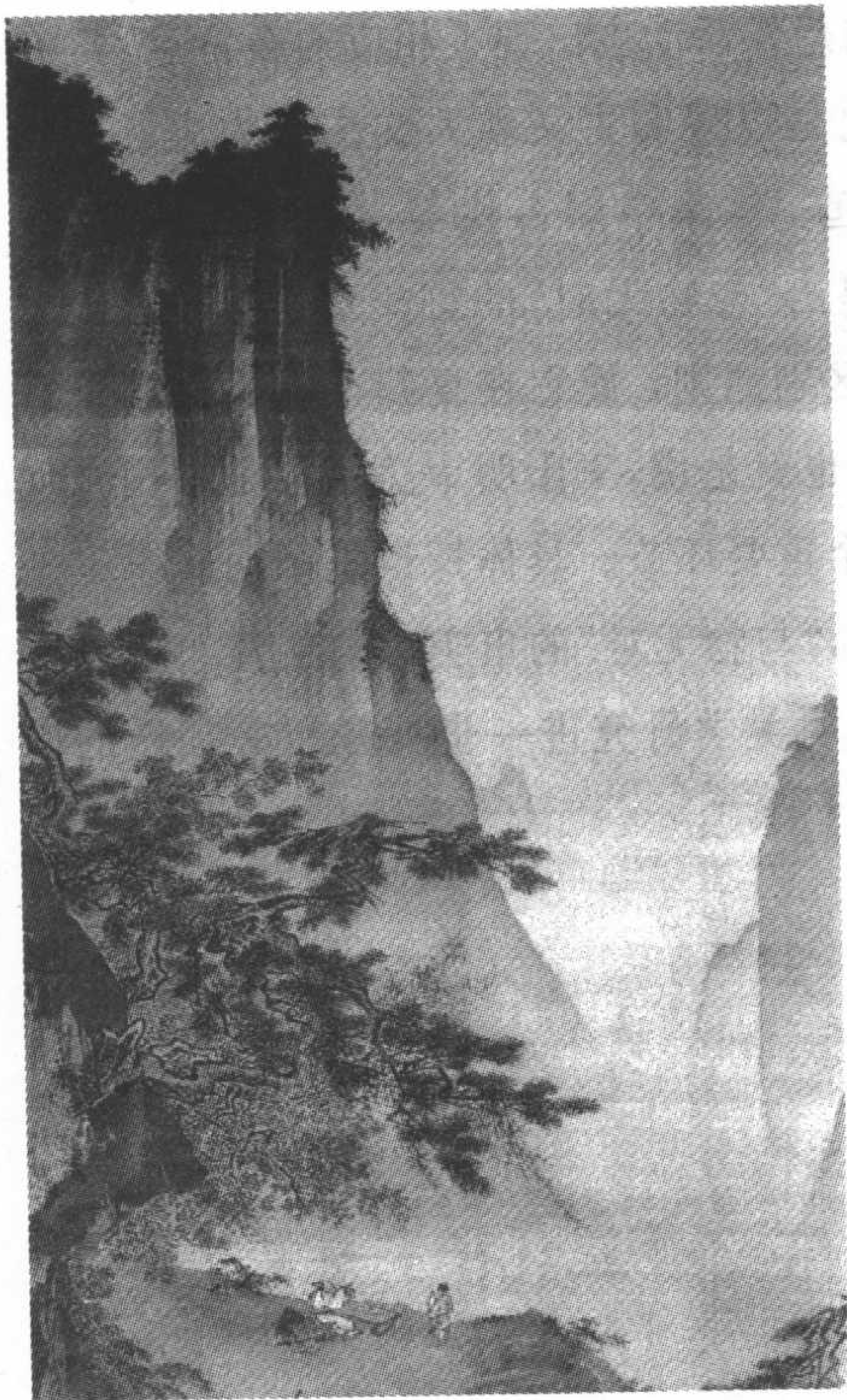
相对于"审美区别"的美学观念,王阳明的美学观念是"审美无区别 "。"审美区别",着眼于审美对象的"有",即通过审美意识抽象而获得的对象的审美特性;"审美无区别 "则是指向审美对象(观照对

① H. G. Gadamer, *Truth and Method*, tr. G. Barden & J. Cumming (The Crossroad Publishing Company 1975), p. 76.

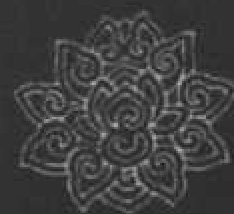
象)的“无”,即同化和超越对象的生命本体——天地境界的创化。“与物无对”就是对这个“无”的观照和体认。也就是说,在以创化为本体的境界中,乐的真义就是人我内外、天地万物一气流通,“出入无时,莫知其乡”,无限生意中的“与物无对”。王阳明美学的深刻意义在这里展现出来,即在先秦道家、魏晋玄学之后,中国美学第三次深刻追问和体认存在之“无”的本体意义。这次追问和体认的特殊意义在于它是在传统中国文化的近世化转型中进行的。在这个时期,精神性和世俗性,普遍原则和个性原则之间的冲突,变得尖锐和明朗。王阳明在这个冲突中,被置于天人之际的哲学追问中。他无疑是要振奋精神,呼唤一个新时代的到来,但他同时又看到或预感到新时代的可能的危机。具体讲,他深刻认识到僵化为教条的理对现实人生的束缚,因此推崇思想和情感的共同解放,鼓吹反礼教的“狂者胸次”;然而他又认识到“欲”的放纵,必然会带来另一种束缚,即功名利益和肉体欲望对精神和人格的沦陷,因此他主张复明良知本心,回归淳庞朴素的太古时气象。所以,在这个新旧转换的时代,王阳明呼唤着从“理”到“欲”和从“欲”到“理”的双重解放。正是这种双重解放的要求,使王阳明和他的哲学对于这个时代具有双重意义,即反叛和保守的意义。

对于王阳明美学的内涵,我们也必须在这个双重意义上来把握。“与物无对”的天地境界,则是这种双重意义的表现和完成。“与物无对”,作为自我生命本真状态的展现,就是对“理”和“欲”的双重超越和解放。在这个超越和解放中,王阳明是以生命的本真展现为目标的;而生命的本真意义,又根源于而且必须展现于宇宙、人生和历史三统一的整体运动中。因为只有这个整体运动本身,才成为生命根本意义和全部可能的达成。无疑,王阳明不否定,相反肯定个体存在在这个整体运动中的意义。但是,他又认识到,这个意义不是一个功利的意义,而是一个自我体认的境界。因此,他批评朱熹以“效验”说





45.[宋]马远:《对月图》。马远作画,擅长于在半边一角构图,世称“马一角”。这幅画,以近石、中树、远山,形成渐次高远之势。树下空地上的饮者举杯所见,是山石苍括,树影婆娑,月色空濛无痕,给人天高地迥,气象沉郁之感。



“一日克己复礼,天下归仁”(《论语·颜渊》),认为“圣贤只是为己之学,重功夫不重效验”(《王阳明全集》,第 110 页)。对于王阳明,个体存在的最高意义在于,自我生命的真正实现直接展开为宇宙无限意义的创化。因此,体认,亦即审美观照具有实践(功夫)的基本意义。

在《易传》“立象尽意”说之后,魏晋提出“神与物游”说(刘勰),唐代又提出“思与境偕”说(司空图)。叶朗指出,从“神与物游”,到“思与境偕”,表明中国古代美学的审美意识发生了重大变化——审美对

象由"象"转为"境",艺术家的想像活动也出现了相应的新特点。[1] 在这一变化之后,更重大的变化是以现实主义和人文主义为主题的明末清初美学、文艺思潮的兴起。这是中国古代美学的本质性变化。王阳明是在这次变化之前,提出"与物无对"的审美观。这一审美观所包含的天地意识和审美无区别原则,使它在复归与前瞻的双重意义上,具有重要的转化作用。也就是说,王阳明审美精神是中国古代美学由古典到现代转换的一个重要环节。具体探讨王阳明美学是怎样起到这一环节作用的,比如,"与物无对"的审美观与明清小说创作和小说美学的关系,则是王阳明美学研究进一步展开所必须做的课题。

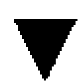


① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985,第272页。

第三章

艺术的现代性体验





1. 凝视与存在

现代艺术哲学的奠基

康德对于现代文化的意义，在于他以形而上学的方式，把先验主体性确立为认识(哲学)的基础，从而确立了认识的主体性原则。康德认为，人类的理性能力及其形式是独立于外在世界，先于经验而存在的，即是"先验认识"。先验认识不依靠对客体的直观感受，反而先验地规定了它的客体。① 正因为理性先验地规定了客体，因此，"理性是自然界普遍秩序的来源"。认识的主体性原则，就是理性为自然立法的原则。②

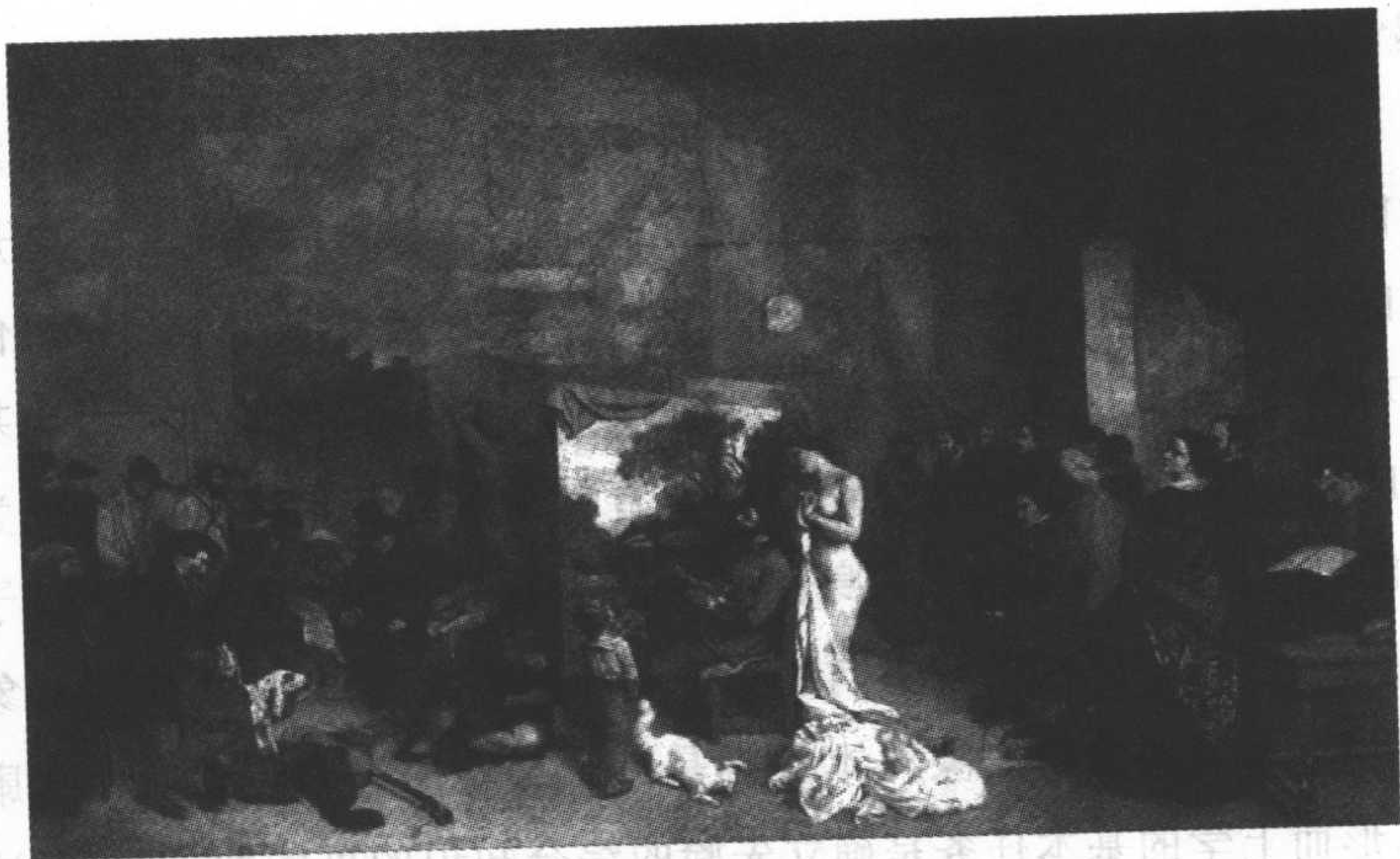
认识的先验主体性原则的确立，在形而上学基础上，把传统"以主体符合于客体"的轴心转换为现代"以客体符合于主体"的轴心。③ 海德格尔指出，在这个重新奠定形而上学基础的工程中，先验想像力是最基本的，"本体论知识的内在可能性和形而上学整体的内在可能

---

① Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, concise text, tr. Wolfgang Schwarz, Scientia Verlag Aalen, 1982, p. 1.

② 康德:《未来形而上学导论》,中译本,商务印书馆,1982,第 96 页。

③ Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, tr. Richard Taft, Indiana University Press, 1990, p. 88.



46.[法]库尔贝(G. Courbet):《画室》,1854—1855年。现实主义和古典主义绘画,都追求真实地再现自然。不同只在于古典主义主张自然必须被理想(理性)规范,而现实主义认为眼睛本身是最高的裁判。但是,这幅画让我们看到的是一个现代绘画的寓言,即画家是不能将对象与他自己分离的。



性都是建立在它之上的”。[①] 先验想像力是人的心灵直接赋有的根本性的创形机能。时间和空间,作为纯直观的两种形式,本身就是由先验想像力构成的。纯知性(纯思想),是主体自我先天具有的,也是主体直接赋有的构成力量,归根结底也是先验想像力的作用。所以,不仅纯直观,而且纯知性,都是以先验想像力为基础的。根据海德格尔的阐释,康德赋予认识能力先验性的同时,也就把先验性还原到想像力的双重属性的统一基础上。想像力的双重属性是直接的接受和主动的创造。因此可以说,先验想像力,就是理性的先验性与想像力的混合物。在康德的形而上学基础中,作为这个混合物,先验想像力一再把自己表现为构成的可能性,表现为对人类有限自我的本质的超

① Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, tr. Richard Taft, Indiana University Press, 1990, p. 88.

越性的构成。[1]

康德把想像力定义为“一种无需对象在场而在直观中展现对象的能力”。[2] 想像，就是在直观中把杂多的感性材料综合为一个有形式的整体对象，从而把对象展现出来。展现的结果即“表象”。想像力本质上是创造性的综合能力。想像力的活动是以先验想像力为基础的。通过先验想像力，想像不仅使直接接受对象的多样属性成为可能，而且使“直接接受”本身就成为把先验的时间和空间形式赋予对象的能力，即感性的接受同时就是先验的构成。因此，想像对对象的展现（形成对象的表象），本身就是一个先验的综合认识。根据康德，形而上学的基本任务是确立先验的综合知识的可能性。无疑，这种可能性的确立首先是以想像力的创造性活动为基础的。在这个意义上，康德说，“创造性的综合只是想像力的产品”。[3]

以先验想像力作为认识的基础，在本体论意义上，决定了作为客体本身的物自体和作为经验对象的事物（现象）的区别，即确定了物自体的不可知。根据康德，认识的起点是对客体的直观表象。表象就是想像力对客体的现象进行创造性综合的结果。但是，因为先验想像力的根本性作用，在一个物体的表象中，所包含的不是物体本身，而只是它的现象和我们对它的感受（想像）方式。准确讲，表象展现的根本内容是直观感受的主体与对象的关系。我们对客体的认识，永远不能达到客体本身，而只能中止于客体呈现于我们的现象。确定物自体不可知，无疑是确定了对理性认识能力（知性）的基本限制。因为物自体与现象的本体论区别，使人的意志与自然的关系在

---

① Martin Heidegger, *Kant and the Problem of Metaphysics*, tr. Richard Taft, Indiana University Press, 1990, pp. 106—107.

② Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, concise text, tr. Wolfgang Schwarz, Scientia Verlag Aalen, 1982, p. 52.

③ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, concise text, tr. Wolfgang Schwarz, Scientia Verlag Aalen, 1982, p. 38.

两个层次上展开：第一，在感性—现象层次，人作为认识的主体，按照知性的原则服从于自然的必然性；第二，在理性—本体层次上，人作为理性的主体，完全独立于自然，成为绝对自由的存在。①

但是，奠定自然与自由（感性与理性）本体论分离的先验想像力，同时又是实现两者统一的前提或原动力。这根源于想像力既属于感性，又属于知性的双重属性。就想像力在直观中展现对象而言，它属于感性；就想像力先验地规定着对象，而对它形成一个适合于知性概念的综合（表象）而言，它属于知性。感性与知性的双重统一，也就是感受性和主动性的双重统一，使想像力成为自然与自由（感性与理性）相统一的原动力。对于康德，这个统一的目标是自由（理性）对自然（感性）的综合和超越。就此，无疑想像力的主动性和创造力要被强化。这个强化明确表现在康德对创造性想像（*Productive imagination*）和再现性想像（*Reproductive imagination*）的区分。创造性想像是以主动性为本质特征的，属于先验哲学；再现性想像被动地服从于经验的联想律，属于心理学。不言而喻，只有创造性想像才能实现自然与自由，感性与理性的统一。

创造性想像的运用，即先验想像力的自由运用，就是审美判断（活动）。康德认为美（审美观念）是一个不可解说的想像力的表象，审美判断的根据则是"形式的主观的合目的性"。审美判断，既无关于感性的满足，也无关于概念的一致，只是在对对象的表象中展现了主体心意诸能力的协调一致的情感。在这个统一感中，想像力在与知性（理解力）的协调中的自由运用，是动力和核心。"主观合目的性建基于想像力在其自由中的游戏"。② 也就是说，主观的合目的性的

---

① Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, concise text, tr. Wolfgang Schwarz, Scientia Vrelag Aalen, 1982, p. 4.

② Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, tr. J. C. Meredith, The Clarendon Press, 1952, p. 220.



本质是在对对象的表象中想像力的自由的合规律性。自由与合规律,是知性中的一对矛盾。但这对矛盾,消解在想像力与知性的先验统一中,即两者都统一于先验想像力的本原性创造。康德强调,想像力必然是在其自由中活动的,自始至终都不能把想像视作服从于联想律的再现,而是必须被视作创造性的和自发性的表象(展现)。[1] 由此,审美判断的先验根据,即它的主观的普遍性在先验想像力的自由本质中被确定。

关于艺术,康德明确指出,只有在以理性为基础的有意识的行为中,通过自由产生的产品,才能称为艺术。根据这个标准,艺术同时与自然产品、科学和手工艺产品相区别。艺术是以自身为目的表象,是一个事物的美的表象。艺术的创造性在于,作为创造性的认识机能,想像力从现实自然提供的材料创造出仿佛是第二自然的作品。以自由为本质,艺术与自然的关系是双重的。一方面,作为自由的创造,艺术具有它对自然的优越性:无论对象美丑,艺术总是美丽地描绘自然事物;另一方面,一个艺术品要够得上被称为艺术,必须让我们意识到它是艺术又同时让我们看起来像似自然。[2]

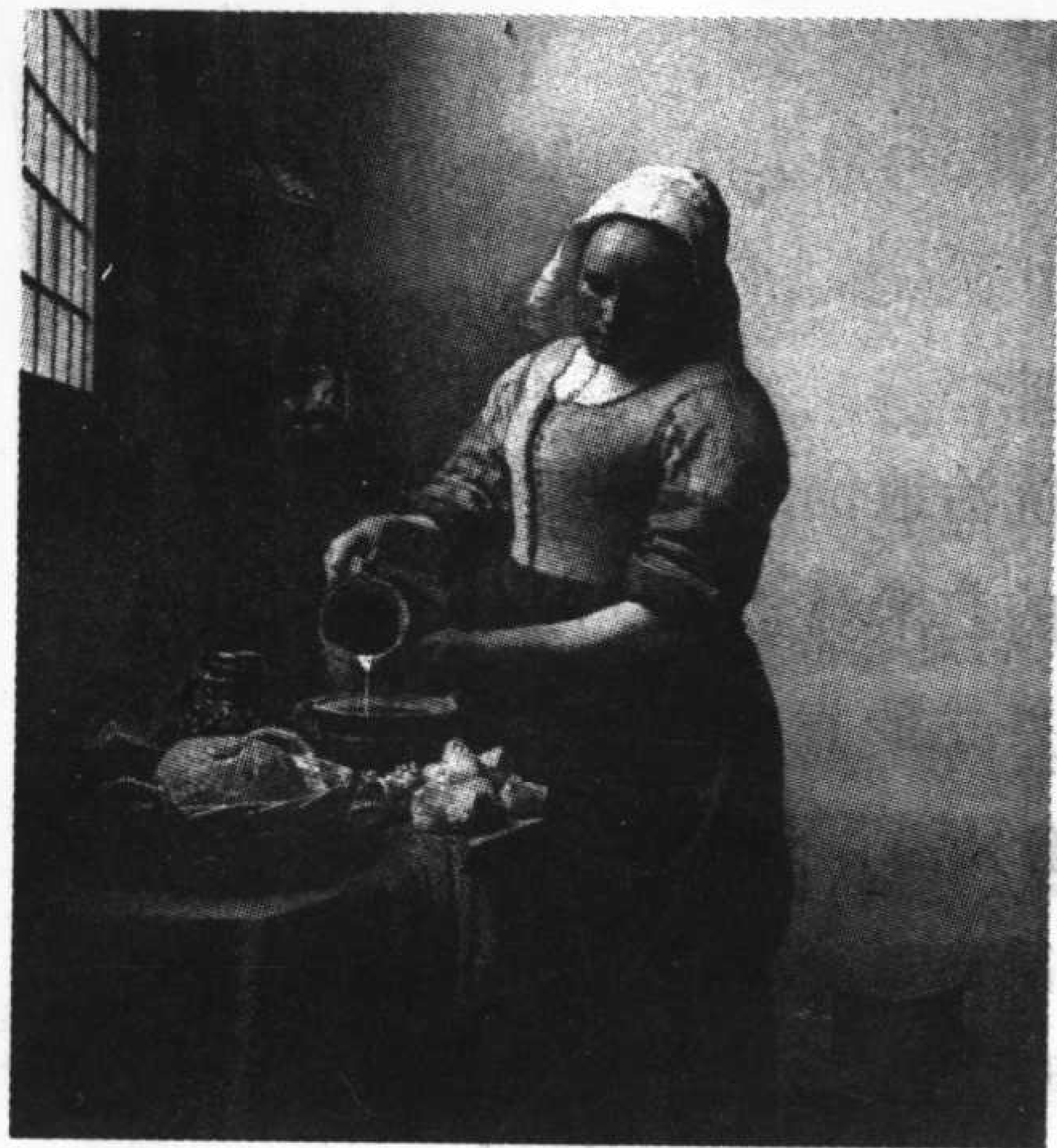
"像似自然",有两层含义:第一,艺术的形式的合目的性必须显示出摆脱了一切确定法规的束缚,仿佛它只是自然的产品;第二,进一步讲,艺术品应当像有生命的自然物一样,是一个完整独立的有机体,因为它是一个被精神赋予生命的产品。因此,对艺术"像似自然"的要求,与模仿(无论是对自然,还是对典范的模仿)无关,它是艺术创造原则与自由原则的体现。在这个意义上,美的艺术只有作为天才的作品才是可能的。"天才是一个主体自然禀赋的典范式的独创性"。[3] 独创

---

① Immanuel Kant, *The Critique of Judgement*, tr. J. C. Meredith, The Clarendon Press, 1952, p. 86.

② Ibid., pp. 166—176.

③ Ibid., p. 181.



47. [荷兰]维尔麦尔(J. Vermeer):《厨房女佣》,1658年。荷兰画家的画笔最早触及平民百姓的日常生活。在这幅画中,画家细致、精确的描绘令我们为他的眼力所折服。但是,仔细观察会发现,画家有意识地运用了光的表现力,那束从窗户投射进来的光照耀着女佣的面容,实成为画家情感表现的语言。

性使天才与模仿的原则相对立,而成为美的艺术的原创者。

以先验想像力为前提,康德确立了现代美学的创造原则和自由原则,并且赋予这两大原则先验的主体性根据。正是在此基础上,康德美学真正奠定并且确立了艺术哲学从传统的模仿论向现代的创造论转换。构成艺术创造论基础的,就是想像力自由创造的美/艺术的表象。在康德之后,创造论变成了西方艺术哲学的基本主张,论证艺术的创造性本质、消除艺术模仿论观念,即成为艺术哲学的主题。黑格尔的美学,则是建立在艺术创造观念基础上的。在艺术与自然的关系上,他比康德更进一步,不仅认为艺术不能模仿自然,而且认为自然美相对于艺术美具有本质缺陷,是更低一级的。黑格尔也认为艺术作为心灵的产品,必须显得很自然,才能使人感到快乐。但是,这不是因为艺术具有更多的自然属性,而是因为"它被制作得很自然"。①

① [德]黑格尔:《美学》,中译本,商务印书馆,1979,第202页。

再现神话的破除

在西方艺术史中，长期占据统治地位的，是柏拉图提出的艺术模仿论。进入文艺复兴以后，发生的艺术观念变革，只是把柏拉图式的否定性的模仿论转换为文艺复兴式的肯定性的模仿论。柏拉图认为，艺术模仿现实事物，现实事物只是真理的影子，艺术就是一个背离真理的模仿影子的活动；文艺复兴艺术家们却认为，艺术模仿现实事物，是通过模仿达到展现（再现）自然真实的科学活动。新的模仿观念推动文艺复兴艺术家把艺术作为一项科学事业来进行，结果是，不仅科学发现被积极用于艺术技法的变革；而且确立了"艺术如一面窗口，能够真实地展现（再现）自然"的幻觉主义观念（阿尔伯特〔*Alberti L. B.*〕、达·芬奇）。启示幻觉主义的是绘画透视技术的发明。文艺复兴以后，幻觉主义作为绘画艺术的经典理论一直影响到印象主义绘画。

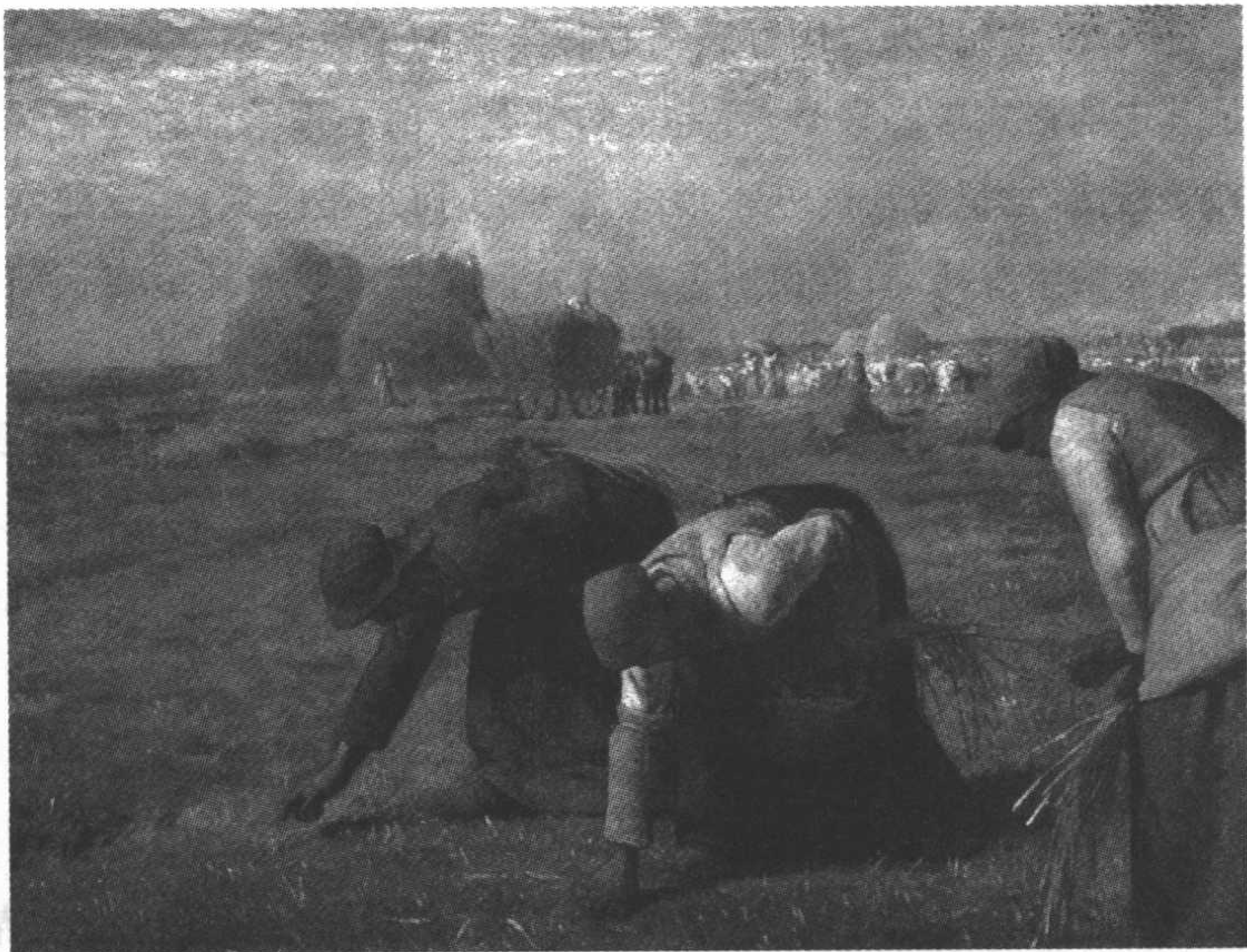
艺术模仿论由否定性向肯定性的转换，是以西方哲学精神由古代的形而上学向近代的经验主义转换为基础的。经验主义相信感觉和实证，它为现代文化生产了两个要素：感觉主义心理学和实证主义方法论。感觉主义心理学，把意识分析为感觉，肯定感觉的纯粹性和单元性；实证主义方法论，把一切事件都作为不可理解的、无意义的纯事实纳入经验实证的技术系统。幻觉主义艺术的科学性是以感觉和知觉，亦即"看"和"知"的严格区分为前提的（罗杰·弗莱〔*R. Fry*〕）。感觉主义和实证主义共同提供了这个幻觉主义的前提。也是在这个意义上，幻觉主义艺术（绘画）才被确立为"视觉的科学"。但是，幻觉主义艺术的传统方法是否真实地再现了可见世界？更进一步，艺术家是否能有一双"纯洁之眼"（罗斯金〔*J. Ruskin*〕）真实地看见这个世界？

进入20世纪以后，代替感觉心理学成为主流的知觉心理学，特别是其中的格式塔心理学，否定了幻觉艺术的心理学前提。格式塔心理学指出，意识活动的基本形式是知觉，而不是感觉；知觉的本质是有机体的组织活动；组织则意味着意识主体自我与环境在运动中构成心——物场，并在这个场的动力中展现和解释对象。用库尔特·考夫卡(*K. Kaufka*)的话说，格式塔心理学的主题是揭示自我、生活和心理的整合原理。[1] 这个原理表明，心——物场动力模式决定了意识活动的心物同型本质。就此，格式塔心理学有两个意义：第一，它否定了关于意识的元素主义观念，指出物体和意义是在知觉中以整体突现的方式直接呈现于意识的；第二，它否定了心物二元论的刺激——反映的感觉模式，指出知觉是心与物在场动力中的相互整合的组织活动。因此，感觉主义式的"真实地"看和"再现"外在世界，不仅是不可能的，而且是不必要的。

格式塔心理学的知觉观念，是康德的先验想像力和胡塞尔的本质直观两观念在心理学领域的转化物。它用场动力原理缓和了两位哲学先导的先验主体性，但同时又为意识主体保留了在知觉组织中的创造可能和自由前提。因此格式塔心理学成为现代艺术哲学的重要心理学基础。贡布利希正是在这个基础上，建立了关于绘画的创造心理学原理。贡布利希的出发点是反对"看"和"知"的严格区分，认为"纯洁之眼是一个神话"。我们所看到的视觉世界的图像，并不只是由对象投射在视网膜上的刺激图样规定的。视网膜的信息被我们关于对象的"真实"样式的知识所"修改"。"修改"的必然性在于"看"的主体是一个生命系统。因为有生命的地方，不仅有希望，而且也有恐惧、猜测、期待，这些活动影响着我们的感受，常常会使我们的感受先于刺激。没有一个人，甚至没有一个印象主义者，看见一个视

① ［德］库尔特·考夫卡：《格式塔心理学原理》，中译本，浙江教育出版社，1997，第892—893页。





48.[法]米勒(J.—F. Millet):《拾穗者》,1857年。这幅画把米勒对农民深刻同情的现实主义立场展现给我们。他也有意识地运用了光的表现力。他让光投在劳作的农妇的背上和身后,让她们的面容完全被阴影笼罩着。两相比较,《厨房女佣》展示了女佣对生活的乐观自信,而《拾穗者》则把农妇人生的艰辛沉重无言地传达给我们。

觉的感觉。贡布利希的艺术视觉心理学主张"看"是有期待的目的性活动,强调解释的力量对于"看"的指导性作用——一切看到都是解释![1]

对"看"的解释性本质的揭示,成为贡布利希反对幻觉主义的有力武器。一切看都是解释,则意味着艺术家的工作不是再现世界,而只是使用他所制造和掌握的图式来解释世界。具体到幻觉主义,它也只是对世界的一种解释。这种解释是在信任"纯洁之眼"神话的传

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd, 1956, pp. 298—303.

统中发展起来的。随着这个神话的破除，幻觉主义艺术传统的价值和这种解释的有效性都被瓦解了。“看”的解释性本质，否定幻觉主义作为一种对世界的解释（描绘）的无条件的客观性（有效性），并不因此否定它曾经实现的“生动的相似性”价值。在幻觉艺术的传统中，以透视法为基础发展起来的技艺和法则，培养了画家和观众共同合作从而实现这个“生动的相似性”的能力。①

反对幻觉主义，就是反对“再现”的艺术观。贡布利希认为，在任何一个意义上，一个画像不是一个再现。无论古代还是现代艺术的形式，都既不是艺术家所看到的外在世界的再现，也不是艺术家心中的内在世界的再现。对这两个世界，艺术家都是用自己特有的手段进行解释性的描绘。② 幻觉主义所谓“再现”，本质上只是在一定传统中的对形象的制作。贡布利希认为，画像起源于制造欲求对象的代替品。代替品的有效性在于它与原物相同（相近）的功能性，而不在于它与原物形象的相似性。人类历史上的第一幅画不是作为一个相似物而制造的。相似性是画像与原物之间的对应关系的表现。它是以制造为基础的，是制造风格化发展之后的产物。因为只有在一种风格的体系中，才可能存在“像”与“不像”的标准。因此，“制造先于对应”（*Making is before matching*），制造决定了对应。形象制作的有效性以艺术家和观众共同了解和接受的描绘风格为基础和根据。

“风格”是特定艺术传统中发展起来的技法、观念、原则等因素的整体体现和基本特征。贡布利希认为，“风格”体现了传统对艺术创作的制约，它限制艺术家对技巧和图式的选择。然而，受到风格限制的艺术家却从这个限制中获得了表现的可能性，因为正是通过运用风格，他的描绘才同时具有理想性，才不仅只是视觉信息的传达，而

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd, 1956, p. 291.

② Ibid., p. 370.





49.[比利时]马格利特(R. Magritte):《形象的反叛》,1928—1929年。画中法文字意是:"这不是一个烟斗。"画像不是实物,这是一个常识。但是,当这个常识直接由绘画自身来揭示的时候,艺术就面对形象的反叛。它是现代艺术对传统的幻觉主义艺术理想的颠覆。它的提问是:我们应该怎样理解和使用艺术?

且同时是内在精神的表现。"风格"确立艺术形象的有效性,同时确立绘画的制作性本质。也就是说,作为一种必然是风格化的形象制作,绘画(描绘)本质上是制作,而不是再现。在根本的意义上,伟大艺术的创造就是一种风格的创造,而一种新的风格的确立,就是为我们提供了一种新的解释("看")世界的方式。贡布利希关于绘画心理学研究的结论是:艺术语言的真正奇迹不是给予艺术家一种创造现实的幻象的能力,而是在艺术大师的手下,形象变成了半透明的,我们在通过它学习运用新的眼光看这个外在世界的同时,也获得了透

视这个心灵的隐秘领域的通道。[1]

向存在生成的转换

康德在对艺术品本质的思考中，把艺术品作为一个已经由艺术家完成的独立、纯粹的作品来看待。伽达默尔认为这种艺术品概念是“审美区别”的结果。因为在这个概念中，艺术品的生活背景和宗教、世俗功能都被排除（抽象）掉了，艺术品被确立为“纯粹的”和“自律的”作品。也就是说，在康德式的审美意识中，艺术品被从现实世界的时间——空间中抽象出来，成为纯粹的审美对象。[2]

审美意识对艺术品作审美区别（抽象）的前提是，日常生活的周围世界的预定性。胡塞尔指出，康德的先验哲学建立在一个未予置疑的生活世界的基础上。[3] 这个世界被预先赋予了实在意义，在这个世界中，一切存在物，即使是有生命的和精神性的事物，都明确地展示出它具有一种物体属性。正是在这个被实在化的世界提供的基础上，艺术品被抽象为纯粹审美直观的对象，一个可以被知觉展现（表象）的实在性的物体。胡塞尔的现象学认为，一个预定的实在世界是自然化的客观主义的幻象。生活世界是由根本性的意向性构成的。这个根本性的意向性即精神。精神是主体自我相互为他人存在和相互理解的共同意向性，它把自然统一在自己的领域中而成为完满自

---

① E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Phaidon Press Ltd, 1956, p. 389.

② Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, tr. J. Weinsheimer and D. Marshall, The Crossroad Publishing Company, 1989, p. 85.

③ E. Husserl, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, tr. David Carr, Northwestern University Press, 1970, pp. 103－104.





50. [荷兰]凡·高(V. Gogh):《一双鞋》。海德格尔把这两只鞋指认为一双农妇的鞋,并且阐释它保存着一个农妇的生活世界的意义。后来,一位美国艺术史家考证,这双鞋不是一位农妇的,而是画家凡·高自己的;再过若干年,德里达(J. Derrida)分析后断定,这根本不是成对的一双鞋!

足的视域。生活世界的本质性的意向性统一,否定了自然化的客观主义对精神和自然、主体和客体的二元论区分。在生活世界中,一切存在物都通过意向性构成的世界视域被给予主体,并且始终存在于这个视域中。①

在生活世界的普遍统一性视域中,艺术品的存在,与其他一切存在物一样,必然是历史性的在世界中的存在。这就意味着,艺术品的存在,不只是作为一个由人制造的物质产品(美的物体),而且是作为一个世界性的存在事件。海德格尔指出,艺术品总是要展现出比它自身更多的东西。这更多的东西,是"这个事物"的普遍本质,即存在的真理。存在的真理,是存在本身,它只有通过存在才能真实地展现。因此,艺术展现存在,就是让真理在作品中自我发生。"艺术是

① Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, tr. J. Weinsheimer and D. Marshall, The Crossroad Publishing Company, 1989, pp. 245—247.

真理的自我发生。”[1]根据海德格尔，真理的本质是存在的自我遮蔽和自我显现冲突着的原始统一。这个统一，历史性地展开为世界与大地之间的持续不断的冲突。世界建立并且展开着真理，大地隐藏并且保护着真理。艺术品的真实内容，就是作品的存在构成了世界和大地的永恒冲突。正是在这个意义上，艺术是真理的发生。在真理的发生中，艺术开放了一个领域，一个本真的世界；艺术品作为作品，存在而且只能存在于它所开放的这个世界中。

更进一步，海德格尔认为，艺术的本质是诗。艺术品的诗意本质是，艺术是以流溢、资助和赠与的方式构成并展现存在真理。作为诗，艺术赞扬陌生而杰出的事物，同时贬抑一切庸常和我们信以为不过如此的东西。既往的事物在作品绝对的真实中被驳斥，现成有效的事物对艺术的构建并无增益。艺术作为真理的展现/发生，在根本上，不是对现实对象的再现，而是存在真理的诗意的历史性的投射。[2]所谓诗意的历史性的投射，即，一方面本真的诗意的投射开放人作为历史性存在已经被抛入其中的领域，另一方面诗意的投射总是指向一个历史性存在的人的群体。也就是说，艺术作为存在真理的诗意的投射，不是随心所欲的，而是响应存在的历史性召唤的。海德格尔对这种艺术的诗意投射本质的揭示，否定了传统模仿论的客观主义和现代天才论的主观主义，从而在最普遍最根本的意义上，把艺术规定为存在真理自我发生的事件。这个事件的存在意义是，通过它，我们脱离平庸的常规而进入到作品展现的本真境界中，从而把我们自身的本质带入存在的真理中。

海德格尔关于艺术品存在性本质的揭示，指出了另一个存在者，即人的存在对于作品存在的必要性。以这个必要性为前提，伽达默

---

① Martin Heidegger, *Poetry*, *Language*, *Thought*, tr. Albert Hofstadter, Harper & Row, Publishers, 1975, p. 39.

② Ibid., p. 76.



尔把对游戏的研究作为阐释艺术品存在性本质的起点。他认为，游戏的本质就是游戏本身的自我显现，而这个自我显现在它的重复表演中必然是指向某个观者的。通过观者的存在，游戏由自我显现转化为向他者的展现。在自我显现中，显现者和被显现者是直接同一的；在向他者的展现中，展现者和被展现者是有中介的(间接的)统一的。艺术在本质上是向他者的展现。因此，观者存在的意义，是使游戏实现向艺术的构成性转换。这个转换的实质是现成的实在事物转换为存在的展现。在对艺术展现本质的阐释中，伽达默尔把摹写、符号、象征与绘画做了比较。摹写，仿制与原物相似的形象；符号，在一定体制中指示原物；象征，在特定传统中替代原物。绘画作为展现，处于符号与象征之间。绘画与原物之间的关系是双重的：一方面，原物出现在绘画之中，原形与模本之间的本体论关系构成了绘画本质性现实的基础；另一方面，绘画对原物的展现总是对原物的存在的增加，因为通过展现，原物达到它的本真的存在。这意味着，绘画颠倒了模本与原物的本体论关系，它不但不依赖于原物(模仿原物)，反而转换了原物的存在本质——使它的存在达到展现。因此，绘画有自己特有的现实，是一种自律的存在。①

伽达默尔关于绘画展现本质的结论是，绘画本身具有本体性的转换力。通过本体性转换力的作用，绘画不仅使原物的真实存在达到展现，而且实现了另一个独立世界的生成。艺术的世界是一个全新的世界，它在本质上是自我实现，充实完满的。但是，展现在根本意义上是一个存在的事件，它的本体性转换功能的实现，只有在人的存在的现实活动中才有可能。因此，艺术世界的现实并不存在于孤立的审美意识中，相反，在实现对它的原形世界转换之中，艺术世界建立了同这个世界不可解除的联系。只要艺术品履行它的展现功

---

① Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, tr. J. Weinsheimer and D. Marshall, The Crossroad Publishing Company, 1989, pp. 138—144.

能，即只要艺术品作为艺术品存在，它就是在现实世界中的某个年代的当下和某个场景中被观者所把握的。被把握的当下性和现场性，是作品存在现实性的两个基本特征，它们决定了艺术世界是通过现实的中介历史性地存在于时间和空间之中的。也就是说，基于艺术品指向观者的存在的本体性构成，现实不是被隔绝在艺术世界之外，而是通过观者的存在，创造性地转换入艺术世界。作品世界的自律性和完满性，是以作品在现实中的历史性构成为前提的。正是在这个意义上，艺术品作为展现，是一个存在的事件。[①]

艺术品作为意义世界的存在

通过对康德先验哲学的批判，现象学确立了人与世界通过意向性构成的本质统一观念。因此，在现象学的世界观中，世界的存在总是而且必然包含着主体性的存在。构成世界的本质的主体性，对于胡塞尔是先验纯粹的主体性；对于海德格尔是历史性地在世之中的主体性。但是，无论胡塞尔还是海德格尔，都面临着对主体性本质作形而上学抽象的危险，即把主体性抽象为普遍的纯精神的危险。现象学对自然主义和心理主义的根本性反对和畏惧，使它始终不能放弃康德的先验主体性原则。这就使现象学的世界观不能摆脱主体性抽象的阴影。

---

① Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, tr. J. Weinsheimer and D. Marshall, The Crossroad Publishing Company, 1989, pp. 156—158.



51.[法]塞尚(P. Cźanne):《圣维克多山》(之一),1897—1990年。塞尚对现代艺术的意义,被艺术史家描述为他是第一个真正想用自己的眼睛审视自然的画家。他认为,世界的一切物体都是由球体、圆锥体和圆柱体组成的,画家的责任是在事物中发现和描绘这些简单的形体。在塞尚之后,画家的工作不再是观看世界,而是分析和组合世界。



梅洛-庞蒂(*M. Merleau—Ponty*)现象学的独特贡献,就在于他把"身体"作为基础和中心观念,引入现象学的主体性构成中,形成了知觉现象学的世界观念。"精神或文化生活从自然生活获得它的结构,思想的主体必须以主体身体的存在为它的基础。"[①]人作为主体,先于一切思想和认识,通过自己的身体同事物打交道;它是作为一个有身体的主体与事物共存的。身体的本质存在于对它的使用中。使用身体,在最本原的意义上,是身体进入世界并且占据位置。通过使用身体,身体超越和转换了自身的自然力量,而成为意义的发源地。人体的姿势是人类最初的交流形式,它的意义存在于它与世界结构的相互渗透中。这就是说,人体是一种自然的表现力量。身体的本质是不能被思想穷尽的,因此身体具有不断开放和无限产生(领会和表达)意义的力量。梅洛-庞蒂认为,这是有身体的主体存在的一个终极事实。这个终极事实,否定了笛卡儿式的主体与客体相分的二元论。

① M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, tr. Colin Smith, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1962, p. 193.

知觉现象学在身体的基础意义上，确定了自为存在和在世存在的统一，并且认为这个统一是思想-语言活动的前提，是世界和对象的人类意义的根源。梅洛-庞蒂把这个基本思想贯彻到对绘画的研究中，形成了身体、运动、视觉三统一的艺术哲学。“只有投身于世界，画家才能把世界转换成绘画。”[①]通过运动，人的身体被纳入世界的组织，同时它又把世界中的事物纳入自己的组织中。这种身体和世界的相互渗透，构成了看的二重性——看就意味着在一定距离上的拥有。“一定距离”，要求看者与被看者分离；“拥有”，则要求两者汇合。这个二重性把看实现为看者与被看者、触及与被触及、眼睛与眼睛、手与手相互交合，相互转换的没有终点的运动过程。就此而言，看在本质上是属于运动着的身体的，而不是属于“内在于身体的”思想的。相应地，绘画（艺术）是一个以身体运动为核心的存在活动，这个活动是必然在时间中的，而且是永远不能完成的。在身体与对象的交合运动中，从每一个可见事物的无可记忆的深处放射出炽烈的光芒，它们浸透画家的身体。画家的创造是对这些激发的回应。因此，绘画的目的不是通过模仿形成可见的形象，而是要通过可见的线条和色彩构成运动。归根结底，绘画是一个存在的活动，这个活动粉碎了本质与现象、想像与现实、可见与不可见之间的区别，向我们展开了一个由感性本质、具体的相似和沉默的意义构成的神秘宇宙。“世界将总是仍然需要被描绘。”[②]

杜夫海纳(*M. Dufrenne*)在知觉现象学的基础上建立了审美经验现象学。他认为，作为主体，人在三个基本层次上对现实产生构成性的作用(关系)：第一，出现；第二，表象；第三，情感。每个层次，都以不同的先验为前提：第一个层次，身体的先验，它是由梅洛-庞蒂的

① *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, tr. & edit G. A. Johnson & M. B. Smith, Northwestern University Press, 1993, p. 123.

② Ibid., p. 148.

知觉现象学揭示的；第二个层次，知性的先验，它是由康德的先验哲学揭示的；第三个层次，情感的先验，这是审美经验现象学的主题。杜夫海纳把审美对象分为两个层次：被描绘的世界和被表现的世界。被描绘的世界，是艺术通过描绘可识别的特殊对象直接呈现出来的世界；被表现的世界，是艺术通过被描绘的世界表现出的情感性的世界氛围。情感性是被表现世界的灵魂，被描绘世界的本原。当情感性在作品的表现中实现了对审美对象的世界的构成功能，并且被感受到是独立于被描绘世界时，情感性就是一个先验，即情感先验。正是通过情感先验，被描绘世界和被表现世界统一起来，并且形成了完整的审美对象的世界。[①]

根据康德，先验以可能性的构成原理同时规定主体和对象；先验的意义是逻辑的，而非本体的。杜夫海纳的先验观念是对康德式的先验观念的本体论转换：先验的逻辑意义转换为本体论意义；过去作为可能性的条件的东西现在变成存在的一种属性。"要同时规定主体和客体，先验必须具有存在的属性，这种属性先于主体和客体并且使两者的契合成为可能。"[②]一言以蔽之，杜夫海纳认为，内在于我们和对象的先验，是一个存在的结构。存在的本体论意义是，主体和世界的具体的统一。一个世界总是为一个具体的主体而存在的，一个主体总是创造并拥有它自己的世界。这个统一，也就是世界的宇宙论存在和主体的存在论存在的统一。审美经验最深刻地体现了先验的存在本质。构成审美对象世界整体的情感先验是来自于主体（艺术家与观众）最深层的存在，它作为主体本质的表现同时形成了审美对象最深刻的特征。作为宇宙论和存在论统一的存在结构，情感先验先于主体和对象，并构成两者。主体内在情感性的必然的外在化

---

① Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, tr. Edmard S. Casey, etc. Northwestern University Press, 1973, p. 446.

② Ibid., pp. 455—456.

形成了审美对象的世界；这个从主体溢出的世界又需要通过主体的存在来展现它。“审美对象的世界，不是主体所知道的世界，而是主体在其中认识到自己，并且通过它实现自己的世界。”①

把先验原理重新作为审美对象（艺术品）的本体论原理，审美经验现象学是一种在现象学之后向康德先验论的回归。但是，把知性先验转换为情感先验，并且把情感先验规定为一种先于主体和客体区别的存在结构，这种回归又实现为对康德先验论的存在主义一现象学的转化。情感先验原理的确立，即确定情感性对审美对象的构成力量，也就确定了情感在审美经验中的优先性。杜夫海纳认为，艺术品的真实内容，不是所描绘形象的原形，也不是概念性的真理，而是通过形象表现出来的情感本质。强调情感的优先性，目的在于强调人与世界的原始性统一是审美经验的核心，同时也就是现实世界的终极真理。现实的真实，不是它的物质实在，而是把它作为纯粹可能性的情感性意义。在日常生活经验中，现实只是无意义的事实的堆积——盲目的尘埃。只有在审美经验中，即通过情感唤起的世界中，现实才形成为一个具有世界性的整体，并且展现出它的意义。为了真正的呈现为一个世界，现实必须审美化，我们必须成为诗人。没有一个世界，不被主体性接受和不向它开放。“情感性不仅构成艺术品的世界，而且作用于现实世界。”②

在转换康德先验论的同时，杜夫海纳转换了海德格尔一伽达默尔的艺术哲学的重心。无疑，三人都是在存在的本体论基础上确立艺术哲学原理的，也就是说，三人都主张主体和世界的统一，存在和本质的统一。但是，由于康德式的非个人的主体观念和普遍的真理观念的影响，海德格尔和伽达默尔更强调艺术品作为一种存在形式

① Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience*, tr. Edmard S. Casey, etc. Northwestern University Press, 1973, p. 449.

② Ibid., p. 456.

对真理的展示(言说)。伽达默尔指出,艺术品存在的本质是通过描绘对象而展现世界(存在)。因此,在海德格尔—伽达默尔的艺术哲学中,描绘(展现)的价值被强化,甚至绝对化。(《真理与方法》中的伽达默尔只在否定意义上,即主观情感表现的意义上,使用"表现"概念)与此相反,杜夫海纳强调审美对象世界的个人性,强调审美主体的具体性,因此把艺术品的情感性提高到艺术品存在的核心位置。情感先验性的实质是表现对于主体和对象共同的存在优先性。杜夫海纳认为,在存在论与宇宙论的本体论统一中,表现对于身体和灵魂、内在和外在,具有先验性存在。所以,在表现中,主体的成分和对象的成分是不可区分的。正是通过表现,我们才能确立情感性的根本性的真实本质。



审美经验现象学最后否定了传统艺术哲学的模仿论和幻觉主义。艺术模仿的前提是,现实已经被给定,并且作为原形等待再现;世界被认为独自地存在于那里,与我们的审视和行动无关;一切事物各得其所,被自然规律绝对地规定了。也就是说,如果艺术模仿或再现现实是可能的,现实本身就必须是与人的存在无关的单纯实在。审美经验现象学不承认这个由单纯实在组成的世界的真实性。它认为现实的真实性是它被表现为一个世界的可能性,即人与世界统一的情感本质。这个情感本质,通过审美经验表现出来,同时规定并表现有个性的主体和它的对象的本质特征。至此,康德开始的现代艺术哲学的基础性工程得到完成。这个完成,在存在的本体论前提下,一方面肯定了康德的艺术创造原则,另一方面否定了康德以主体和客体二元对立为前提的物自体观念。作为不可知的物自体的世界不存在了,取而代之的是一个人必然存在于其中的真实的世界,这个世界在主体与客体合作的审美经验中作为现实的可能(意义)被表现出来。



52.[英]康斯坦布尔(J. Constable):《干草车》,1821年。康斯坦布尔立志要在画布上展现自然瞬息万化的光和影。他的绘画色彩的确向我们传达了这种瞬间的光影。但是,这幅画告诉我们,不是自然的光影,而是康斯坦布尔的情感决定了画面的色调。

审美经验中,意义是内在于感性的,意义的本质是情感性,而情感性的真实存在就是主体与对象相互作用的表现。表现,就是情感先验构成主体与客体统一的世界的活动,在这个世界中,具体的主体和它自己的世界共同存在于存在论与宇宙论相统一的本体论结构中。审美经验通过表现构成人与现实的亲缘关系的世界,人在这个世界中,这个世界是属于它的。这就是现代西方艺术哲学的逻辑结论。





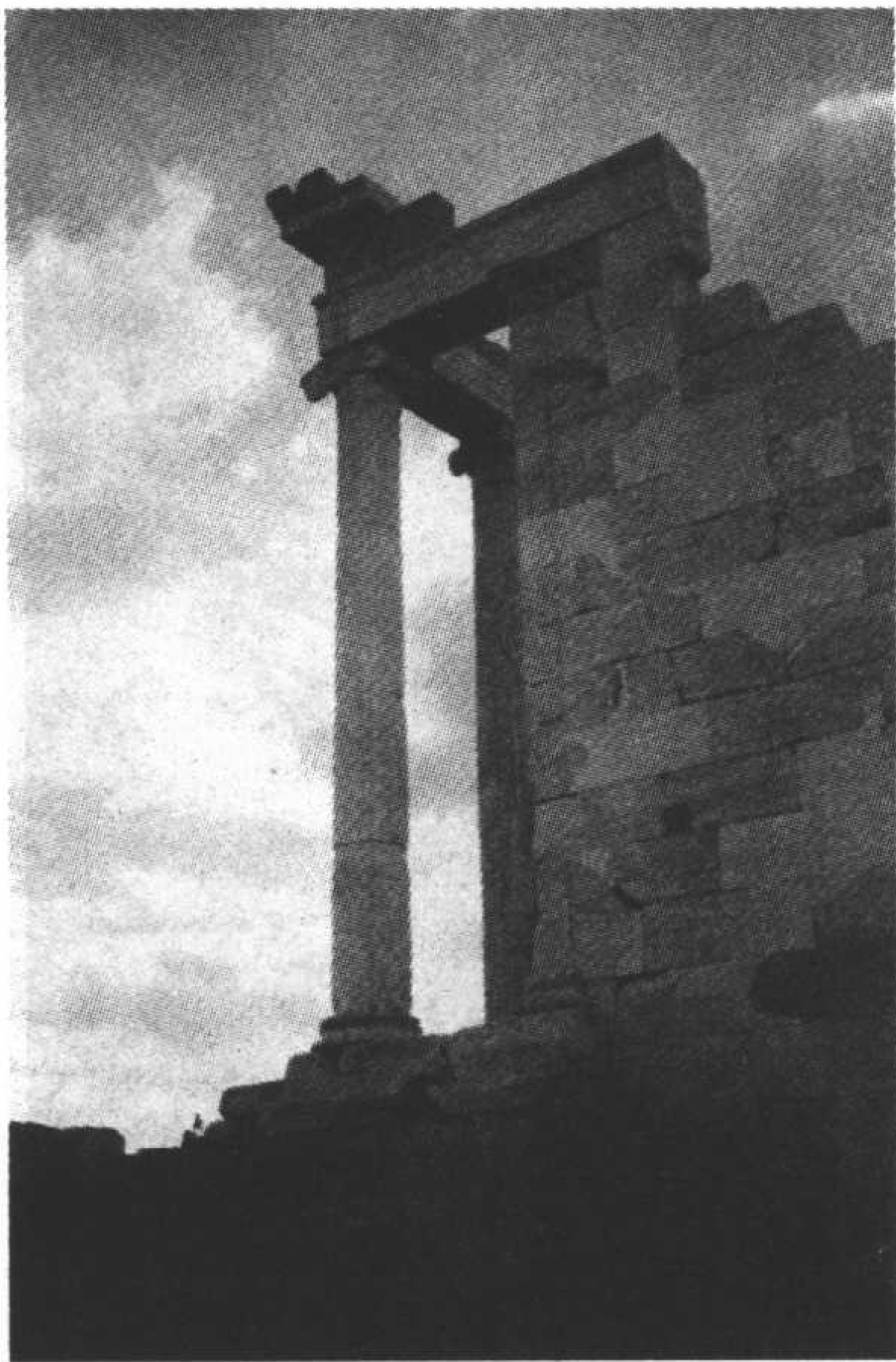
2. 现代中的古典

古希腊文化没有从遥远的过去经过现在向未来连续发展的观念，即没有我们今天所谓“历史”的观念。对于古希腊历史学家希罗多德(*Herodoti*)和修昔底德(*Thucydides*)，与对于普通的古希腊人一样，“过去”总是立即变成没有时间性的“现在”，他们所谓“历史”是过去与现在同时并存的。用德国历史哲学家斯宾格勒(*O. Spengler*)的话说，古希腊人生活在“纯粹的现在”。[①] 这种非历史的世界观本质上是对时间的否定(时间方向的否定)。正是基于对时间的根本性否定，古希腊文化的世界是一个非延续性的、完整不变的形而上世界，即所谓“宇宙”。《荷马史诗》、古希腊悲剧、雕塑、建筑和柏拉图的理念哲学，都是这个形而上世界的典型表现。雅典卫城山顶的帕特农神殿，虽然历经数千年沧桑，仍然以它颓败中的凝重造型象征着古希腊世界的神圣结构。比例、均衡、秩序、沉稳，完整而且永恒，是这座神庙表现的基本韵致，也是古希腊所开创的古典文化的基本特征。

古代与现代的划分，是中世纪基督教文化的产物。基督教以千年为周期的创世-救世观念，打破了古希腊世界的完整性和恒定性，向西方文化提供了变化、发展和目的等观念，即确定了时间对于世界存在的根本意义。因此，世界在时间中存在，并且有了确定的方向

---

① [德]斯宾格勒:《西方的没落》，中译本，商务印书馆，1993，第 21 页。



53.［希腊］雅典：爱利琴浓神庙，公元前421—前405年。这一座爱奥尼式小庙，以它的残缺而仍然不失优雅的柱石玉立于雅典阿卡普罗斯山上，正如在世事沧桑中仍然顽强地保留在欧洲文化中的古典理想一样。

（目的——救世主对人类的最后审判与救赎）。这也就意味着，世界具有从过去、经过现在、走向未来的历史。文艺复兴接受了基督教的时间观念，但是放弃了它的终极目的观念（天堂观念）。所以，文艺复兴文化承认古代与现代的区别，但并不以未来作为价值准则。根据基督教教义，人类的历史是从古代的堕落史，经过现代的赎罪史，到未来的拯救史。在这个历史系列中，过去和现在都是被否定的，只有来世（彼岸）被肯定。因为肯定现实而否定来世观念，同时为了把它的变革放在一个更普遍、更稳定的基础上，文艺复兴文化走了一条相反的道路，即借推崇古代来证实现代。

但丁处于西方文化从中世纪向文艺复兴转变的转折点，他的《神曲》恰好是两个时代交接的标志：《神曲》在总体结构上是属于中世纪神学的，并且主要叙述手法是中世纪的梦幻和寓言方式；但是，但丁



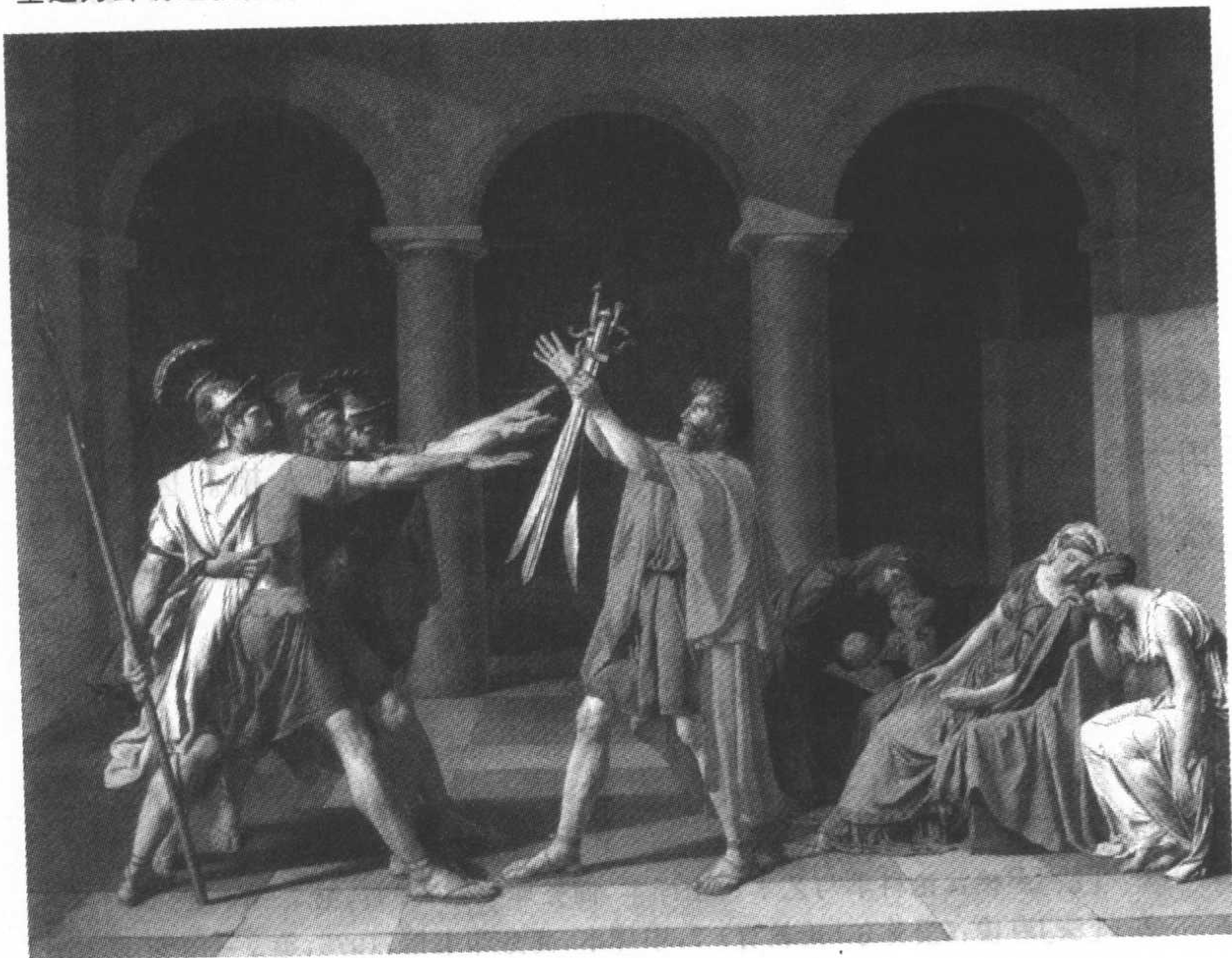
54.[意大利]拉斐尔:《大公爵的圣母》,1505年。拉斐尔的古典主义理想,是后世绘画古典主义重要的资源。完整、稳定和和谐,是古典理想的要义。这幅画虽然是拉斐尔早年的作品,但人物形象的雕塑般的造型和背景提炼到单纯的藏青色,不仅突出了人物,而且加强了整幅画的神圣气氛,实可为他的风格的代表之作。

把古典诗人维吉尔(*Virgil*)作为他从地狱、炼狱到天堂的引路人,并且把与他少年时代的恋人、早逝的俾德丽采在天堂相逢,作为他此次历险的深层动机。也就是说,在《神曲》中,交汇着古代、中世纪与现代三种因素。这种交汇,实际上预示了文艺复兴文化的多重属性:神学的、古典的、现实的。达·芬奇、米盖朗其罗、拉斐尔诸艺术革新大师,一方面主张艺术模仿自然,另一方面强调对古典艺术的学习,并且身体力行。他们对古典艺术的推崇,根源于对古典艺术所包含的绝对美原则的认同,也就是对其中的理性精神的认同;但是,他们仍然怀抱着一种深刻的神学热情,不过把它转向了民间,转向了现实中的人本身。达·芬奇的《蒙娜丽莎》,以四年的时间精心描绘而成,在山水缥缈的自然背景上,画中人以丰美的形体和神明的笑容脱颖而出,无疑是文艺复兴文化的典型象征。

文艺复兴是西方现代文化的发源地。这场西方文化史上以人的自我意识为核心的变革运动,广泛地展现为一场古典文化的再发现

和复兴，是有其根本性的文化动机的。这个动机是，放弃神学支持之后，在古代寻求对现代的普遍认同。这使得西方现代文化在漫长的发展时期，都寄居于古典文化范畴下。莎士比亚的现代性是不言而喻的，他把悲剧的主题从古典的行动主题转化为现代的性格主题。这个转化是对现代生活的内在性的发现和肯定。但是莎士比亚戏剧的题材，全部取源于中世纪的、而且非本土的传说。这种旧瓶装新酒的情况，随着笛卡儿(*R. Descartes*)理性主义的盛行而被强化，在17世纪法国兴起了新古典主义运动。新古典主义以崇尚理性为旗帜，

55.［法］大卫(J. L. David)：《霍拉蒂父子的誓言》，1784—1785年。大卫是法国新古典主义的代表人物。他的作品的特点，是通过强化冷暖色调对比，创造一种悲剧气氛，以实现对英雄主义的歌颂。这幅画是他的代表作。在这幅画中，我们可以看到，背景被统一在冷色调中，而四位英雄则由他们的古铜色的皮肤和大红色或银白色的衣衫塑造为鲜明坚毅的形象。



坚持古典艺术原则的普遍性和永恒性。高乃依(*P. Corneille*)诸人把希腊悲剧的"三一律"奉为不可逾越的准则,布瓦洛(*N. Boileau*)则明确遵循贺拉斯(*Horace*)的诗艺原理,为诗歌确立了一系列"情理与音韵相配合"的戒律。

新古典主义的唯古代艺术原则是尊的价值取向,无疑导致艺术与生活现实的脱离。这个趋向与17世纪西方社会生活的世俗化发展是相背离的,因此新古典主义必然遭受一场严重的反拨。圣·厄弗若蒙(*St. Evremont*)和佩罗诸人,主张现代的艺术必须按照现代生活的特性进行创造,现代艺术的原则必然是与古典艺术的原则不一致的;在现代生活的特性和需要的意义上,现代艺术比古典艺术更有价值。这就是所谓"古今之争"。这场艺术原则的争论,把现代艺术从古典艺术的范式中解放出来,是18世纪法国启蒙运动的前奏。启蒙运动是文艺复兴思想解放运动的深化。如果说,文艺复兴的贡献是把人作为整体从对神灵的迷信中解放出来,那么,启蒙运动则是在这个前提下确立个体自我的个性自由和独立价值。从自我的原则出发,卢梭不仅反对一般的神学体制,而且反对协助政治体制对自我和个性施行压抑的科学系统和艺术体制。他宣告,"随着科学与艺术的光芒在我们的地平线上升起,德行也就消逝了"。在他的眼中,神圣的古典艺术(古希腊艺术)不过是培养奴性和虚伪的粉饰之作,是"点缀束缚人性的枷锁的花朵"。[①] 他主张回归未被文明毒化的大自然,用大自然来教育和培养真正自由的个性和独立的人格。因为"自然",在卢梭看来,就意味着平等、自由和个性。[②]

① [法]卢梭:《论科学与艺术》,中译本,商务印书馆,1997,第7—11页。

② [法]卢梭:《爱弥尔(论教育)》,中译本,商务印书馆,1978,第9—15页。



56. [法]马奈(E. Manet):《草地上的午餐》,1863年。这幅画被认为是印象主义绘画的先导。整幅画面是由左下角的静物画、近景中非透视构图和背景上的透视绘画三种技法构成,在表面色调的协调下包含着极不和谐的冲突。它预示了对古典幻觉主义构图原则的突破。

歌德认为,卢梭和狄德罗(*D. Diderot*)为我们指出了自然,劝我们离开艺术,而跟随自然。[①] 在启蒙运动之后,自然对于西方文化意味着包含自由和独立在内的个性生活的深刻性和丰富性。因为这种深刻性和丰富性,个性生活是不能被普遍的理性归纳和整合的。这种自然观启迪了卢梭以后的浪漫主义运动的心灵。它是莎士比亚对生活的内在性发现的深化和拓展,它的更深刻的人文内涵是:把个人生活经验确立为古典和现代、艺术和自然融合的基础,在这个基础上,整个文化内化为个体生命的伟大创造而展现出它的博大无限的生命力和永恒价值。这就是歌德的生命世界。在歌德生命的发展中,汇集了以《荷马史诗》为核心的古典文化、以《圣经》为核心的基督教文化和他身处其中的含有神秘气质的日耳曼文化几大源流。这一切都因为与他的内心交融而成为他的精神和生命的要素。歌德的伟大创造力来自于他的心灵在生活中的整合力量,这种力量的个性

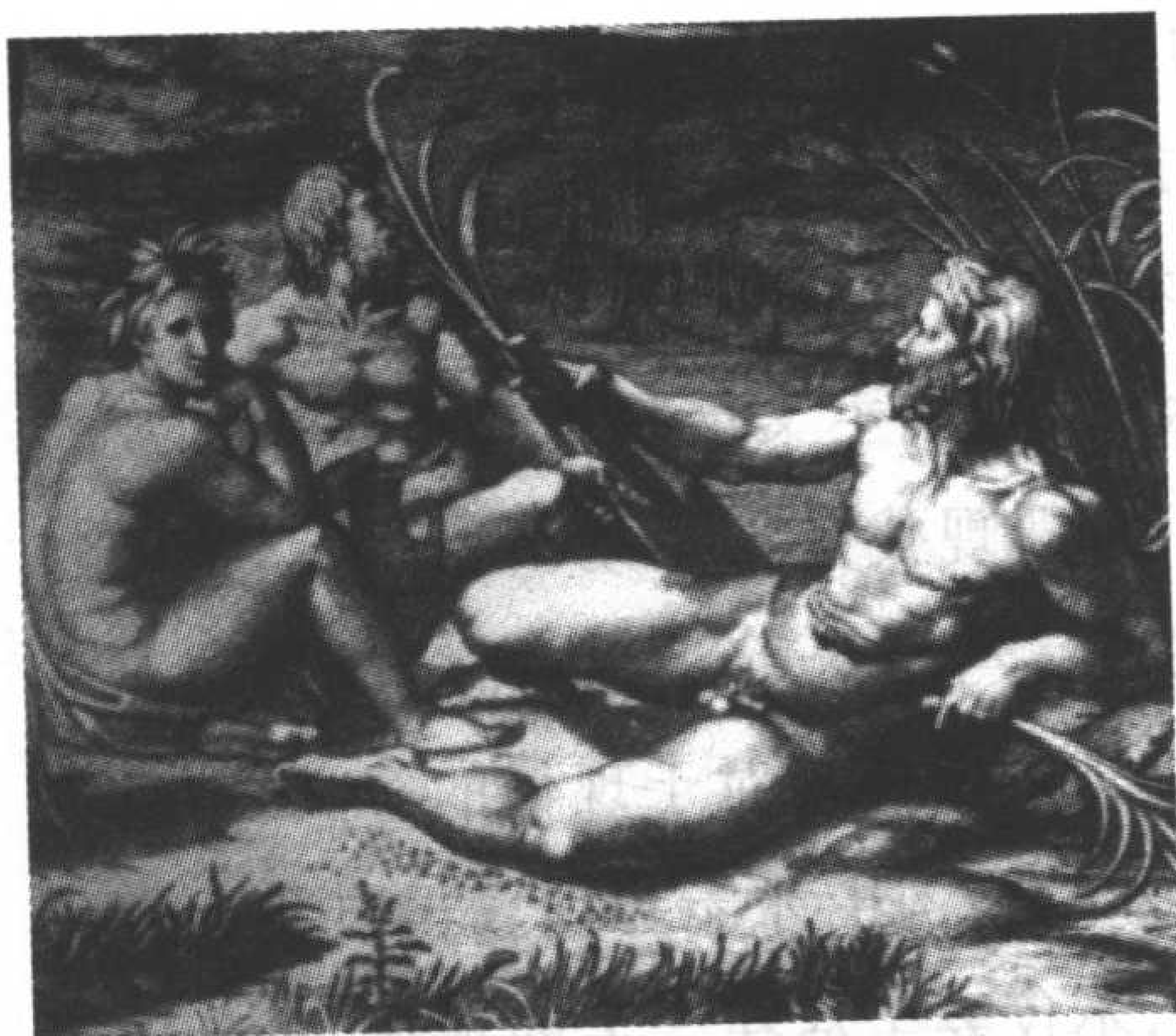
① [德]歌德:《诗与真》,下册,中译本,人民文学出版社,1983,第508页。

是以它的天才的吸收和内化力量为标志的。《浮士德》的不朽意义在于，它达到了古典与现代、艺术与自然统一的最高的可能性——真正的现代性的和谐。

歌德是伟大的，同样是幸运的。在他之前，他所达到的现代性和谐的时机还未成熟；在他之后，这种和谐的前提已经不复存在。在歌德身后的世界，是一个社会高速发展和极度分裂的世界。在这个新世界，不仅古典与现代、艺术与生活统一的理想破灭了，而且艺术品本身的整体性也失去了前提和必要性。波德莱尔(*C. Baudelaire*)认为真正的艺术必须是现代性和永恒性的结合。他关于现代性的规定是：过渡、瞬间和偶然。为了实现艺术的现代性，他要求艺术家面向现实，追逐眼前的生活之流。然而，他又主张从生活的流动和变化中提炼永恒的元素。[①] 但是，在艺术中，相对于现代性的永恒是什么？波德莱尔没有表明，也不能表明。这是19世纪中期以来，艺术的现代主义运动的神秘主义根源。它标志着文化现代性脱离了它与传统(古典)的张力关系，而进入了无限制的变革和扩张中。

与歌德同时的席勒，已经深刻地认识到现文化中理性与感性、个体与整体的必然分裂和这些分裂所导致的必然的人格-精神危机。他主张通过审美游戏、通过艺术的自由创造重新恢复人格的整体性和人们相互之间的共同感。席勒的目标，是为失去宗教支持，失去统一的先验基础的现代人，寻求一种审美-艺术的共同基础。但是，由于与传统的天然联系已经被割断，美学并不能代替宗教为现代人提供共同的意义基础。19世纪下半叶，英法掀起了以佩特、马拉美(*S. Mallarme*)、王尔德诸人为领袖的唯美主义运动。这场运动，似乎站在波德莱尔的现代性主张的对立面，因为它奉行为艺术而艺术的原则，追求超越于生活之上的绝对永恒的美。然而，实际上，唯美主义

① [德]《波德莱尔美学论文选》，中译本，人民文学出版社，1987，第484—485页。



57—1.［意大利］莱蒙蒂（M. Raimondi）：《帕里斯的判决》，1520年。



57—2.［意大利］罗马：《河神》，公元3世纪。

这两个作品，让我们看到《草地上的午餐》与它们的血缘关系。



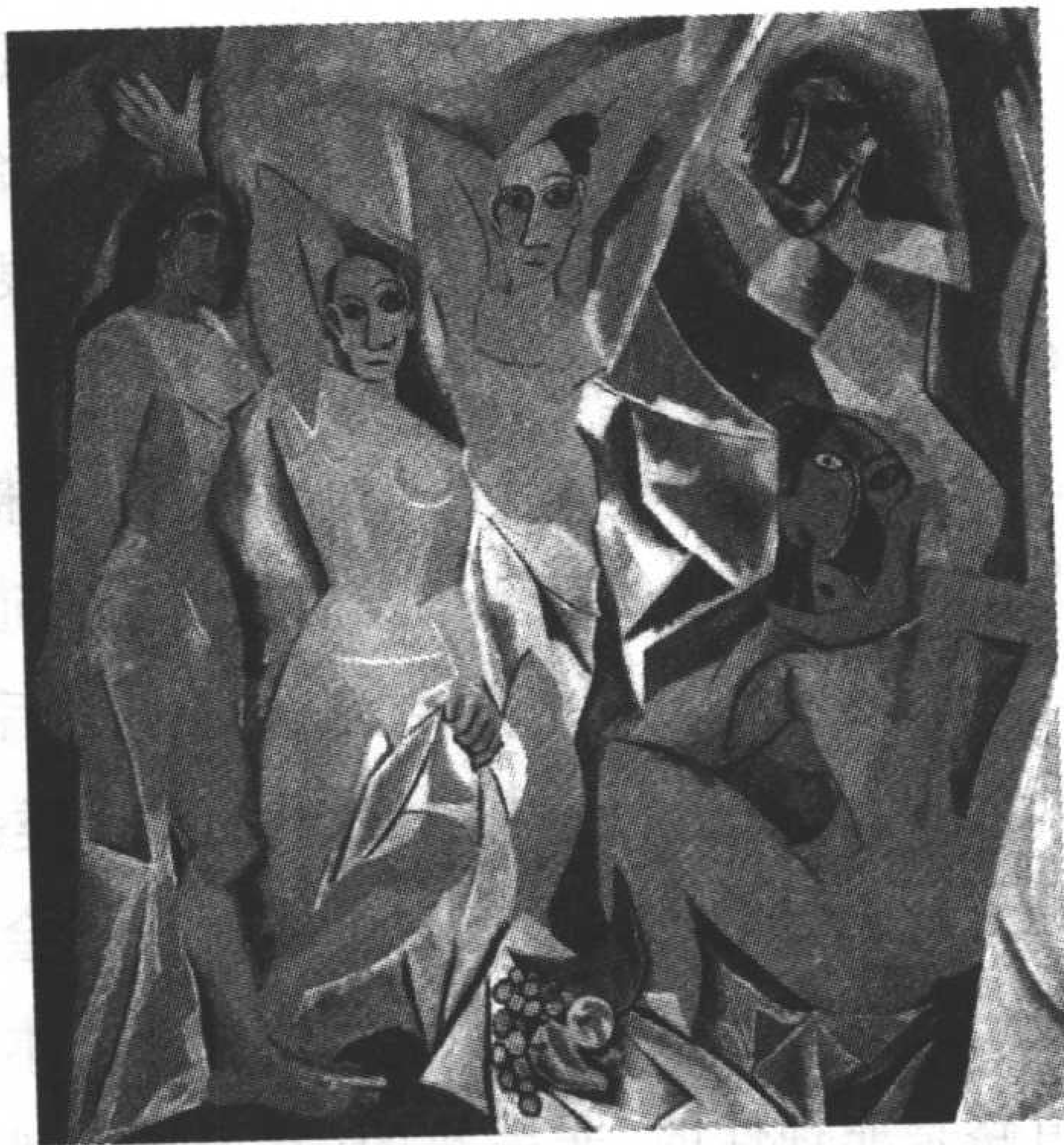
是与波德莱尔站在同一条地平线上的，因为他们都面对一个丧失了方向和意义的破碎的世界。在这个世界中，永恒和整体永远消逝了，大家都只能面对无限到来的非连续的瞬间。唯美主义对绝对和永恒的美的追求，是以现实生活的纯粹的瞬间感为前提的。波德莱尔主张直接从现代生活的流动之中提取永恒，唯美主义却试图面对瞬间而超越瞬间之上创造永恒。无疑唯美主义的神殿建立在一个虚幻而抽象的基础上，这是它最终坠入美学神秘主义的根源。

自我表现和艺术自律是现代主义运动的两个核心观念。这两个观念，一方面表现了社会高度现代化之后，个体原则与社会原则的极端对立；与此相应，另一方面表现了艺术对于社会生活的必要价值的

丧失。因此,在现代主义运动中,艺术成为个体与社会、艺术与生活对立的镜子。准确讲,艺术失去了意义基础,即丧失了内在性。这是现代主义把艺术形式,甚至艺术媒介作为它表现的主题,并且以无条件的求新为目标的根源。也因此,现代主义展现为持续不断的反叛传统的先锋运动。在20世纪初,即现代主义运动新盛之际,艾略特(*T. S. Eliot*)清楚地看到了在现代与传统、个人与社会的极端对立中,个人和艺术所面临的危机。他重申传统对于现代的意义,他认为个人才能只有在与传统对比的能动结构中才能真正获得自我表现的途径和前提。诗人要有所作为,不仅要生活在今天的现在,而且还要生活在过去的现在,对一切已经而且仍然具有生命的事物有所意识。更进一步,他甚至认为,艺术(诗歌)的根本价值不是自我表现,而是自我的取消——艺术是在沉静中自觉而精致地对非现实经验的精密提炼和再创。他倡导在传统与现代的对比之中的非人格化写作。[1]

但是,艾略特毕竟不再有歌德的幸运,而且他所倡导的非个人化写作甚至在他的诗歌创作中也不能真正贯彻。因此,虽然他主张传统在现代艺术构成中的必要性,但是,这种必要性的遵循没有实现传统与现代的和谐,而是强化了传统与现代在作品构成中的对立。因此,艾略特所面对的世界和他所创造的世界都是一种荒原意象。在这个荒原上,一切都存在,同时一切都在死亡;欲望和焦渴是惟一可能的真实,但这种真实是以世界彻底的虚幻为前提的——在传统与现代、自我与整体的极端对立中,世界是没有意义的。这是对现代主义运动的根本性的荒谬的暴露。法国哲学家加缪(*A. Camus*)认为现代主义运动就是一场西绪索斯式的荒谬运动,它的结果是没有结果。普遍的荒谬性意味着世界有机整体性的破裂,意味着历史性的时间,

① T. S. Eliot, 'Tradition and Classicism', in H. Adamws (ed.), *Critic Theory Since Plato*, Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.



58.［西班牙］毕加索（P. Picasso）:《亚威侬的少女》,1907年。这幅画是立体主义的开山之作,它对欧洲绘画史的革命意义,在于使绘画的发展方向从传统的造型转向现代的解构。毕加索自己就说:"我的绘画是破坏的结果,当破坏结束的时候,我的绘画就完成了。"

即世界方向的丧失。在现代主义运动的极点,世界重新又是非时间的纯粹的空间,但是在这个空间中没有意义,也没有统一——它只是一个被神遗弃的荒原。艾略特极力用他所奉行的天主教精神来拯救世界和世界中沉沦的个人。然而,这只是艾氏一厢情愿的假想。他的长诗《荒原》(*The Wasteland*),正如其名称一样,只能是这个无望救赎的现代主义世界的箴语。

在从19世纪进入20世纪的转折点上,尼采洞见了一个虚无世界的世纪的来临。他认为,世界虚无的根源是苏格拉底开始的科学的乐观主义和基督教所倡导的奴隶的道德。科学的乐观主义把理性作为解决一切人类问题的根本原则和手段,基督教的奴隶道德把自我抑制的僧侣生活作为人类惟一值得一过的人生。这两者所实施的是对个体生命,也是对社会内在的生命强力的压抑和破坏。现代人,作为一个生命的存在者是羸弱的,是虚伪而贪婪的。尼采主张回到前苏格拉底时代,即古希腊悲剧神话的时代。这是一个以生命的强力意志为惟一原则的时代,把梦幻和艺术创造作为人生的最高境界的时代。在这个时代中,太阳神阿波罗所代表的个体化力量和酒神

狄奥尼索斯所代表的非个体的创化力量在生命的永恒冲动中达到了至高无上的和谐，展现为悲剧神话的融合万物为一的纯粹音乐精神。尼采认为，神话是人类生存最内在的根基，是它真正不能割弃的传统。在现代文化的发展中，神话被科学和技术的发展爆破了。这是人类现代危机的最深的根源。向前苏格拉底的希腊神话世界的回归，就是寻找一条与现代发展相逆反的道路。[①]

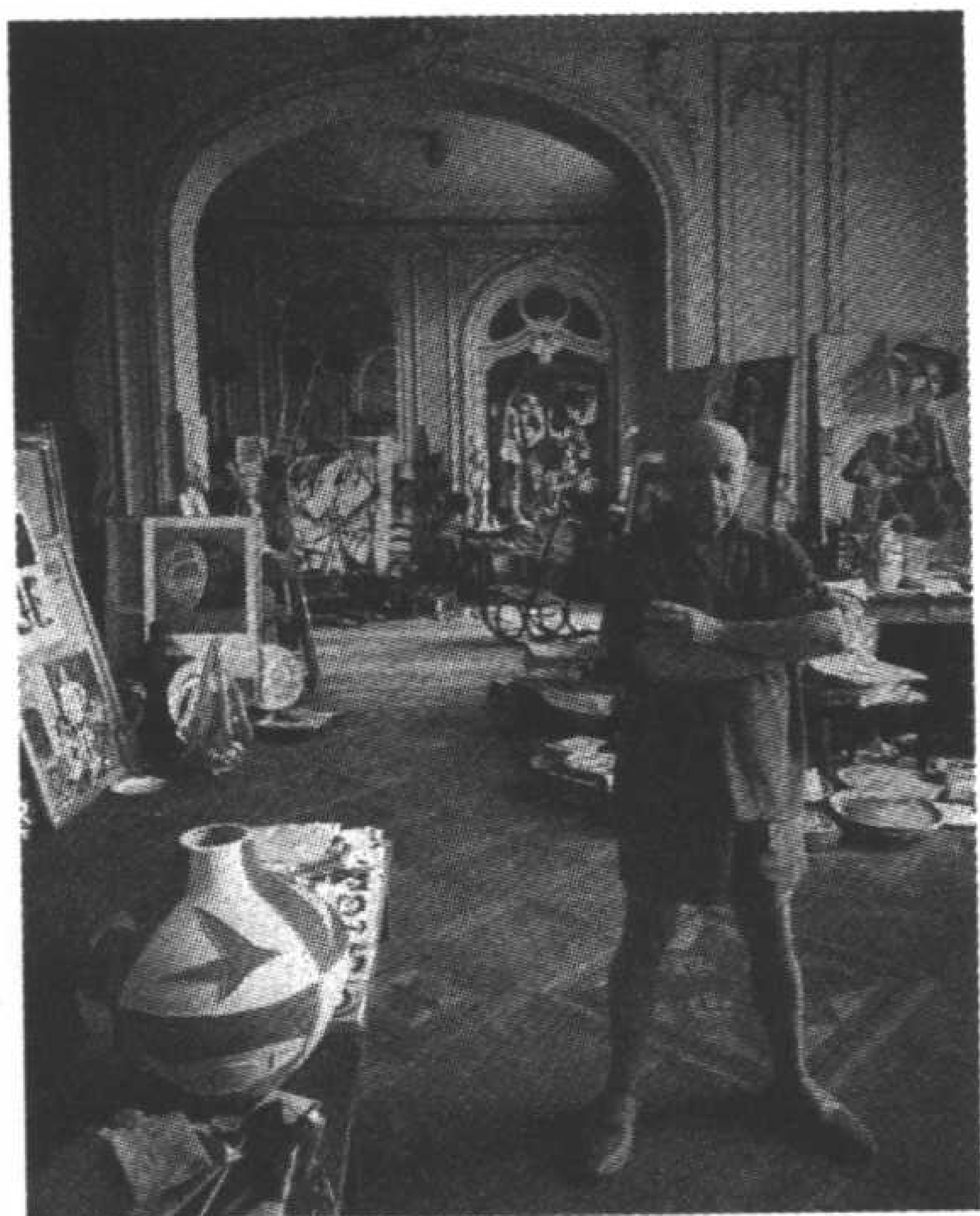
尼采认识到了在宗教精神瓦解之后，现代个人主义的根本性危机，所以他主张人的根本价值在于"人类是应当被超越的"。[②] 他试图通过向悲剧神话回归重建个人对于社会整体的认同感，实现人的自我超越。因为他对理性和宗教都持根本性怀疑，他坚持这条重建的道路是非理性的、非宗教的，是原始感性的——美和艺术的。因此，在 20 世纪前夜，通过尼采，传统对于现代人的根本性意义在自我生存的根本性危机中被揭示出来。整个 20 世纪，所有伟大的思想家，都面对尼采所揭示的根本性危机，并且尝试重新与传统深刻沟通的可能。在这个意义上，海德格尔是尼采最忠实的继承人。他揭示了历史性对于自我生存世界构成的根本意义。在对荷尔德林的诗歌和古希腊悲剧《安提戈尼》的解释中，他重申了人与神灵、大地、天空原始的统一性，这种统一性为人类个体突破现代的根本性局限和孤独提供了原始基础。海德格尔的诗学提示我们：我们并不是孤独的，在天、地、神、人共筑的世界中，我们历史地，也是诗意地栖居着……

但是，海德格尔毕竟只是为这个现代化世界提示了一个非现代或超现代的世界的诗学构想。全世界正在进行的技术-经济全球一体化过程，在海德格尔之后更彻底地割裂着人们生存的内在根基，更极端地强化了生存的抽象性和非历史性。这是一个技术的白昼和精

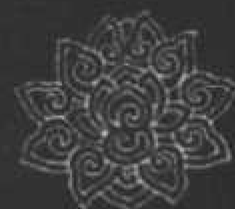
① ［德］尼采：《悲剧的诞生/尼采美学文选》，中译本，三联书店，1986。

② ［德］尼采：《查拉斯图拉如是说》，中译本，文化艺术出版社，1987，第 6 页。





59. 照片《毕加索在他的工作室》，1965年。毕加索(1881—1973)是20世纪寿命最长的艺术家之一。他毕生都在进行艺术变革，是20世纪最重要的艺术家。这位站在自己零乱的画室中央的老画家，让我们想到《荒原》中的艾略特。



神的黑夜世纪，在这个世纪中，人和一切物都被变成了零散之物，因而可以随意拼贴、组装的原材料，也就是，一切都丧失了本质，也丧失了边界。因此，古典与现代、艺术与生活的对立因为失去了意义前提而不再可能。这是为什么杜桑(*M. Duchamp*)所代表的达达主义运动和布鲁东(*A. Breton*)所代表的超现实主义运动的幽灵，实际上控制了整个20世纪西方艺术的动脉。列奥塔诸人把这个世界命名为后现代世界。在后现代世界，诗歌混同一切，变成了无底棋盘上的游戏。诗人何为？这是海德格尔自以为解决了，实际上留给身后世界的长长的疑问。



3. 意境与现代人生

意境的现代发现

美学作为一门独立学科在中国获得确立，是以王国维在 20 世纪初期的论著为奠基的。为自我寻找一个人生的终极归宿(境界)，而不是追求自我表现的可能，这是王国维美学的初衷。这个初衷使他的美学一开始就包含了与西方美学的深刻差异。这个差异也奠定了 20 世纪中国美学与现代西方美学的基本差异。

王国维先读康德哲学未通，继而读叔本华哲学，接受了叔氏悲剧性的美学人生观。1904 年发表的论文《〈红楼梦〉评论》是此时王国维思想的集中表现。从叔本华的唯意志哲学出发，王国维认为人生是以欲望为本质的，而欲望的本质则是不可最终满足的无限要求，有欲望而不能满足就是痛苦。因此，人生的本质就是无限的痛苦、因为人在现实中不能从根本上消除欲望，现实就成为人生固有的永恒的悲剧。王国维以此思想来评价《红楼梦》，指出它的精神是真正的悲剧精神，它通过宝黛悲剧展示的正是“人生最大之不幸，非例外之事，而人生之所固有故”。[①] 要解除人生固有的悲剧，就必须从根本上消除

① 《王国维学术经典集》上册，干春松等编，江西人民出版社，1997，第 60—61 页。

欲望。悲剧，进而一切艺术的价值就是通过使人明白生活的痛苦本质，从而消除自己的现实欲望，成为一个无欲望的纯粹观赏者而获得解脱和欢乐。[1] 1905年王国维重新阅读了康德，并已接受了席勒的游戏的美学观念，从而放弃了叔本华哲学而转向康德-席勒美学。这一年，他发表了《论哲学家与美术家之天职》一文，明确要求哲学、艺术的独立性，主张两者作为真理性的活动的价值是无用之用。接着，在1906年至1907年间，王国维先后发表了《文学小言》、《屈子文学的精神》、《人间嗜好之研究》和《古雅之在美学上的位置》等文章。这些文章与《〈红楼梦〉评论》相比，其特点是：第一，不再把欲望和痛苦作为普遍的人生本质，相应地也不再主张艺术的本质是帮助人解脱欲望，转而认为现实人生是有意义、有价值的，并且是文艺的基础；第二，不再否定情感在艺术活动中的价值，相反认为情感与想像同为艺术（诗歌）两大基本要素；第三，确立了"一切美，皆形式之美"的基本美学观念，并且以"游戏"为"形式"观念的基础和支持。应当说，以这三个方面为基础，王国维才真正确立了他自己的美学理论体系，而这个体系也正因为这三个方面的支持在根本上有别于传统中国的审美-艺术理论，成为真正现代意义上的美学。

但是，王国维美学的成熟表达，而且充分实现他所接受的康德-席勒美学与他的传统中国艺术经验结合，是由他在1906年至1908年间撰写的《人间词话》来完成的。《人间词话》最突出的特点是把"境界"明确作为艺术作品的本体特性。"境界"作为一个诗学概念，远在唐代就开始流行，而且自此开始有不断的论述。[2] 然而，是王国维在《人间词话》中系统明确地赋予它美学内涵，并使之成为20世纪中国美学的一个核心概念。王国维的"境界"概念有三个基本特征：第一，它同时包含了康德"审美形式"观念和席勒"游戏"观念；第二，

---

① 《王国维学术经典集》上册，干春松等编，江西人民出版社，1997，第57页。

② 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，1985，第610页。

“境界”是意与境(情与景)的浑然一体,是物与我的统一;要创造高品质的境界,诗人对自然人生“须入乎其内,又须出乎其外”;第三,境界有大小,但不因此分高下。境界的要义在于能实现对自然人生的“热心的游戏”,即以诗人之眼“通古今而观之”。通过“境界”概念,王国维一方面赋予康德的审美形式观念以传统中国诗歌意象的内涵,另一方面又把“意象”提升为具有普遍形式意义的诗歌本体——诗人和读者共同追求、创造和玩味的审美对象。至此,王国维不再以人生为痛苦、逃避人生,转而以人生为自然,主张忠实人生、同人生做热心的游戏。





60.[明]倪瓒:《秋亭嘉树图》。倪瓒的画,总有庄澹庵的诗“低徊留得无边在,又见归鸦夕照中”之意。远近呼应,虚处为实,实处为虚,实为中国之天地精神“无往不复”的涵泳体味。中国艺术的构成,以运动的“仰观俯察”为法,并非静止的观摹物象,其画境自然上下四方无限灵动。

自王国维后，中国文化精神的一个新元素是美学的人生观念的确立。这个观念的要义是：确认“美”本身有独立而普遍的价值，美的价值不仅不需要依附于传统的道德伦理，相反以其无用之用高于具体的道德伦理而对于人生具有更根本的意义。蔡元培虽不同于王国维持悲观主义的人生意识，但也坚持美的独立性和普遍性原则，并且在此基础上提出“以美育代宗教”的主张。他认为以美的普遍性教育人们，“皆足以破人我之见，去利害得失之计较，则其所以陶养性灵，使之日进于高尚者”。[①] 这足以见到，美学在中国兴起，是因为在传统中国文化崩溃之际，美学被用以代替传统的伦理道德基础，成为个体自我新的安身立命基础。现代西方把美学作为自我张扬、确认个性的手段，现代中国却在失去传统精神归宿之际把美学作为寻找新的归宿的途径。因此，现代西方美学把个体化的形象(形式)作为审美对象的本体，现代中国美学则以整体性的境界(意境)作为审美对象的主体。中西美学之差异，虽然有传统文化背景的差异为基础，但是，两者面临的不同的生存境遇和不同的意向确是其重要的根源。

王国维、蔡元培对中国美学的确立起了思想先驱的作用也有精神的奠基意义。但是，中国美学的体系化和全面展开是由其后的朱光潜、宗白华开辟的。20世纪上半期的中国社会不仅失去传统文化的天然基础，且外侵内战、苦难重重。两位先生不仅深感于国家、人民难以解除的痛疾，更深感于在重重苦难中的道德沦丧、心灵无归。他们把希望寄托于重建人心的宽宏热忱、自信刚健，并且认为人心重建的基本手段就是审美教育和艺术创造。朱光潜指出：“我坚信中国社会闹得如此之糟，不完全是制度的问题，是大半由于人心太坏。我坚信情感比理智重要，要洗刷人心，并非几句道德家言所可了事，一定要从‘怡情养性’做起，一定要于饱食暖衣，高官厚禄等等之外，别

---

① 蔡元培：《以美育代宗教说》，载北大哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》(下卷)，中华书局，1981。

有较高尚、较纯洁的企求。要求人心净化，先要求人生美化。”①

朱光潜美学的出发点是，社会、人生的美好和幸福来自于人能以出世的精神做入世的事情。这就要培养自我一种无所为而为的胸襟。人的实用的活动全是有所为而为，是受环境需要限制的，在这种活动中，人是环境需要的奴隶；人的美感活动全是无所为而为，是他自由自觉的活动，在这种活动中，人是自己心灵的主宰。准确讲，因为是无所为而为，审美活动是人对于环境的自由而超越的活动，人在审美活动中超越了环境对它的限制，同时也超越了自我限制而实现了人之为人的最高的价值。朱光潜有系统深厚的西方美学和艺术修养，这为他美学思想的三个特征提供了前提。这三个特征是：第一，朱光潜特别强调艺术形象（意象）的独立性。美感的世界纯粹是意象世界，超越现实利害关系而独立的。艺术形象（意象）的独立性是其完整性和纯粹性的前提和保证。“一个境界如果不能在直觉中成为一个独立的意象，那就还没有完整的形象，就还不成为诗的境界。一首诗如果不能令人当作一个独立自足的意象看，那还有芜杂凑塞的毛病，不能算是好诗。”②第二，朱光潜特别强调艺术活动是人生的超利害的理想境界的创造。他认为，艺术活动，无论创作或欣赏本质上都是心灵自由的创造活动，而创造的本质是超越现实而进入人生理想的境界。他为了保证艺术的创造性而推崇“无言之美”。因为无言之美既暗示了理想境界的无穷意味，又为艺术欣赏提供了创造的可能和空间③。第三，朱光潜认为，艺术（诗）的境界是情景的契合，即情趣与意象的统一体。这与中国传统的诗歌意象理论有一致性。但是，朱光潜的境界观念经过了现代艺术美学，特别是克罗齐（*B. Croce*）的直觉说和里普斯（*T. Lipps*）的移情说的洗礼，因此，在情景

① 《朱光潜全集》第二卷，安徽教育出版社，1987，第 6 页。
② 《朱光潜全集》第三卷，安徽教育出版社，1987，第 52 页。
③ 《朱光潜全集》第一卷，安徽教育出版社，1987，第 69 页。



统一的境界观念中，朱光潜强调的仍然是情景相合中的主体自我的创造性，而不是王国维所主张的意与境浑、物我一体的同一状态。“情景相生，所以诗的境界是创造出来的，生生不息的”①。

王国维、朱光潜都致力于西方美学精神与传统中国艺术经验的融合，王国维因此确定了“境界”作为艺术本体的地位，朱光潜因此揭示出“境界”的创造性本质(存在)。但是，两人都还只是停留在经验、心理层次上的探讨，还没有上升到艺术的形而上层次，对之作哲学的把握和阐释。因此，两人所论的境界，本质上还只是传统中国艺术的“意象”层次，而不是“意境”层次。② 叶朗曾对意象与意境的区别做过概括：意象的基本规定是情景交融，任何艺术都要创造意象，因此意象是一切艺术的本体；意境是意象中最富有形而上意味的一种类型，它的特殊规定是超越具体物象、情感的，哲理性的人生感、历史感、宇宙感。③

宗白华则是在艺术的形而上层次进行中西传统艺术的比较，阐发了中国艺术的意境理论，并进一步把“意境”确立为中国艺术的形而上本体。在基本的美学观念、对于艺术与人生的基本态度上，宗白华与朱光潜是大体一致的，差异在于朱光潜偏于西方美学的经验原则，而宗白华偏于中国哲学的形而上领悟。宗白华美学的基本特点也可以概括为三点：第一，明确地把艺术品的存在划分为“形”(形式)、“景”(形象)、“情”(情感)三层结构，并确认“形式”是艺术品最本质的层次，即形而上存在。宗白华指出，形式除了有间隔艺术与现实，组织艺术境界的作用外，还有揭示生命真理的作用。“形式之最后与最深的作用，就是它不只是化实相为空灵，引人精神飞越，超入

① 《朱光潜全集》第三卷，安徽教育出版社，1987，第55页。

② 叶朗：《中国美学史大纲》第612页；《胸中之竹——走向现代之中国美学》，安徽教育出版社，1998，第262页。

③ 叶朗：《胸中之竹——走向现代之中国美学》，第57页。

美境。而尤其在它能进一步引人‘由美入真’,深入生命的节奏。”[1]第二,强调艺术的目的在于通过把材料象征化、形式化,以表现生命的意境。由于艺术的目的在于生命形式的揭示和创造,它表现的即不是普通的世界,也不是幻梦,而是审美的现实。以生命为中心,宇宙、人生与艺术三者统一于既富有无尽生命,又归入和谐的形式的自然运动。这个运动的本质是创造性。艺术不模仿自然,它本身就是一段自然的实现,自然的创造过程。艺术的超越性,不来自于对另一理想世界的幻想,而在于艺术创造实现为自然创造的过程。[2] 第三,揭示中西艺术的本质性差异,在于中西艺术分别从两个不同的层面把握和表现宇宙生命形式。宇宙是无尽的生命、丰富的动力,但它同时也是严整的秩序、圆满的和谐。“和谐与秩序是宇宙的美,也是人生美的基础。”[3]西方艺术从物质结构、数学天文出发,把握宇宙存在的数理性的秩序,因此西方艺术偏重于完美和谐的形象的创造,以形成与自然相媲美的艺术世界。中国艺术则从生命运动的直感出发,领悟宇宙运动的节奏和韵律,因此中国艺术努力表现一个具有音乐意味的、时空合为一体的宇宙。把自我的生命投入到宇宙生命的整体运动中,体会和表现这个运动的深远意蕴,则使中国艺术的基本特征表现为对意境的创造。



中国艺术精神的体系化形态

1943年,朱光潜在重庆出版《诗论》(国民图书出版社),是第一部

---

① 《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994,第70页。

② 《宗白华全集》第一卷,安徽教育出版社,1994,第189—190页。

③ 《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994,第3页。

遵循现代西方学术规范撰写的中国诗学著作。在该书的“抗战版”序言中，朱光潜明确指出，“中国向来只有诗话而无诗学”。诗学要以科学的精神和方法研究诗歌理论，以形成一个客观、严密的理论体系；诗话则“零乱琐碎、不成系统，有时偏重主观，有时过信传统，缺乏科学的精神和方法”。[①] 他认为，中国之所以长期没有诗学，原因在于，第一，中国诗人和读者长期抱着诗歌的精微奥妙不可分析的偏见；第二，中国人的心理偏向综合而不喜分析，长于直觉而短于逻辑的思考。“谨严的分析与逻辑的归纳恰是治诗学者所需要的方法。”[②]朱光潜的《诗论》正是按照西方诗学的科学的撰写方法分章逐节，论述诗歌的起源，诗歌的境界（本体），诗歌的特性，诗歌与语言、散文、绘画的异同，诗歌的形式（节奏、声韵、格律）。全书以专章讨论陶渊明的诗歌结束，实际上是集中阐发朱光潜自己的诗歌美学理想。就全书结构而言，《诗论》的着眼点在于用现代科学分析的方法对中国诗歌的结构形式和创作技巧的分析和阐释，其目的在于两点：第一，在中西诗歌比较中，展示中国诗歌特征；第二，通过研究中国传统诗歌，辩明长短，以指导当时新诗改革运动。“诗学的任务就在替关于诗的事实寻出理由。”[③]朱光潜为自己的诗学确立的原则和目标，确定了《诗论》的基本特征是重分析、归纳，而轻综合体验。因此，这部著作对中国诗歌的形式特征的分析精致、系统，而对中国诗歌审美精神（意识）的阐释却较为简略。最后一章专论陶渊明诗歌精神，可作为一个对全书重形式分析的一个补充，但毕竟只有一章，不能形成全书平衡。所以，虽然《诗论》是中国第一部具有现代逻辑体系的诗学著作，但还没有体现建立中国艺术精神体系的理论自觉。

①② 《朱光潜全集》第三卷，安徽教育出版社，1987，第3页。

③ 同上书，第4页。



61.[宋]玉涧:《山市晴峦图》。这幅水墨画,笔墨泼辣,神韵天成,有笔墨不到处,无意思不到处。仿佛天地之间,万千生灵,有识无识,都浸淫在无边的氤氲生气中。



前文已述,宗白华长期致力于揭示中西艺术精神的深刻差异。他在20世纪30—40年代之间撰写的《论中西画法的渊源与基础》、《中西画法所表现的空间意识》、《中国艺术意境之诞生》、《论〈世说新语〉和晋人的美》和《中国诗画中所表现的空间意识》数文,空灵精微之间,已经构成了一个精深的体系。细心的读者自会从这些论文中看到一个境界层深的理论结构。宗白华始终未撰写一部关于中国美学或艺术的专著。徐复观的《中国艺术精神》[①],成书于20世纪60年代,是第一部以中国艺术精神为主题的专著。该书总计十章,第一章论孔子、第二章论庄子,确立中国艺术精神的本原、真谛;以后八章,以历史为线,分论中国艺术精神在中国绘画艺术中的发展变化、具体实践。但是,鉴于两点,第一,此书论述中国艺术精神,实际只以庄子美学思想立论,而舍弃了中国美学史上其他重要的美学思想;第二,此书对具体艺术,只论及绘画,而舍弃了诗歌、书法、音乐,当然不是一部系统完整的中国艺术精神史(美学史)论著。但是,徐复观将现代学术方法用于阐发中国艺术精神体系的自觉,对后来(80年代开始)陆续出版的中国美学史论著无疑具有启示作用。

---

① 徐复观:《中国艺术精神》,春风文艺出版社,1987。

因为宗白华在20世纪的广泛影响，徐复观不可能没有读到过宗白华的论著，受到熏染。但是，徐复观并不是“照着”、也不是“接着”宗白华往下讲的。大概而论，俩人都以道家哲学为中国艺术精神的总根源，都特别重视庄子哲学的美学内涵。但是，宗白华在道家之外，还特别注重《易经》，甚至于认为中国艺术精神的根基是《易经》的宇宙观：“一阴一阳之谓道。”徐复观则完全把中国艺术精神落实在庄子所发展完成的道家哲学，即“道的人生观”。他认为，庄子所谓“道”成就的人生，实际是艺术的人生；而中国的纯艺术精神，是由庄子“道”的思想系统所导出的。

进一步讲，宗白华最重《易经》，根源于他着重于从形而上的层面(宇宙观)阐释中国艺术精神，认为是《易经》的“阴阳相荡”的宇宙观奠定了中国艺术特有的时空观念(结构)，即时空一体的节奏化的时空(“循环往复”)。这种节奏化的时空观是形成中国艺术意境的最深的根源。因此，中国艺术意境才形成为“境界层深”、“活泼玲珑”的结构，它不是孤立物象的描绘，而是展现出“物我交融”的“全幅宇宙的氤氲的气韵”。与宗白华相比，徐复观特别推崇庄子，究其原因，在于他着重于从人生意识的层面(人生观)阐释中国艺术精神，认为庄子为求人生解脱而体认到的“虚静之心”，是中国艺术精神的真正主体。这虚静之心，不以艺术为目的，但因为它恬然澄明、物我融洽，自然而然地把人生活动实现为审美观照和艺术创作。因为以虚静之心为主体的中国艺术精神是自然素朴的，它成就的艺术境界就是平淡天真的“纯素之美”。

俩人都重视中西比较，但宗白华更多地是以古希腊—文艺复兴一线的西方传统艺术观念与中国传统艺术观念相比较，所以认为中西艺术(绘画)所表现的“境界层”的根本不同在于：“一为写实的，一为虚灵的；一为物我对立的，一为物我浑融的”。徐复观则更多以现代西方美学理论来参照、注解庄子确立的中国艺术精神，有“六经注

我”之意。但是，他并不把庄子同化于现代西方美学，在指出庄子与它们的“同”的同时，更指出庄子与它们的“异”。徐复观把庄子的“心斋”比同于现象学的“还原”，认为两者的根本在于去除意识知识，以实现主客合一的纯直观（纯知觉），即审美观照。但是，徐复观同时指出两者之间的重要差别，现象学的“还原”只是理智意识的暂时中止，而庄子的“心斋”是主体“虚静”人格的完成。“现象学之于美地意识，只是傥然遇之；而庄子则是彻底地全般地呈露。”总而言之，中国艺术通过庄子所体认出的艺术精神，是从整个人生体认到的。它与西方美学家单从特定的艺术对象体认得到美学观念相比，有对于人生的“全”与“偏”的差别。徐复观特别强调中西艺术精神的这个基本差异。他认为，中国艺术精神的根本特征，由庄子体现出来，就是以人生解放为目标，不期然而然地会归于人生地艺术化；艺术作品和美，则是这艺术化地人生的自然结果。

徐复观在书中说，他在探索中国艺术精神的过程中，“突破了许多古人，尤其是现代人们在文献上、在观念上的误解”。我们可从三个方面概括徐复观的重要贡献。

首先，徐复观系统阐释了孔子确立的儒家艺术精神，从而深化了对孔门艺教理论的认识。对于孔门艺教理论，传统的认识大多停留于“文以载道”、“美善统一”一些原则观念，并没有从人生、人性的根本处来理解它。因此，这个对中国文化影响至深的艺术精神体系，却最少被深入探讨。在《中国艺术精神》中，第一章专论孔子艺术精神，虽然全书只此一章，但却是精微细致的，至今仍然是深刻独到而富有启迪性的。孔子讲艺术，常诗教与乐教并举，但更重乐教，并且形成了儒家一以贯之的乐教传统。在这一章中，徐复观则以孔子音乐思想为主干，梳理他的艺术精神体系。徐复观的独到之处在于，不是泛泛而论孔子以美启善的乐教思想，而是把它分了若干层次进行阐释。第一，音乐中的美善统一。根据孔子，“美”（艺术形式）应当成为善

（艺术内容）的载体，这是后来"文以载道"观念的基础，乐教最直接（表面）的一个层次。第二，仁与乐的统一。对于孔子，乐教的根本价值，在于仁的本质与乐的本质有其自然相通之处，即都是以"和"为根本。以"和"为根本，仁与乐，即最高的道德境界与最高的艺术境界，必然在最深的根底自然会通，互相充实增长。第三，音乐与人格修养。音乐来自人的生命深处，也感化培养人的生命深处，是"精深而文明，气盛而化神"。也就是说，在孔门看来，音乐更深刻的教育作用，不是道德观念的灌输，而是对主体内在生命（人格）的陶冶、培养，是对个体人格"艺术地人化"。第四，音乐艺术价值的根源。"乐由中出，故静。"乐由中出，即乐由性出。音乐是从人性纯净的根源出来，是根本自然之感，故"静"。"人在这种艺术中，只是把生命在陶冶中向性德上升，即是向纯净而无丝毫人欲烦扰夹杂的人生境界上升起。"[①]徐复观从儒家人性、人生观念的根本处来阐释孔门艺术精神，不仅向读者展示了一个"境界层深"地立体的艺术思想体系，而且揭示了它何以深刻地影响了中国艺术文化的根源。

其次，更为重要的是，参照现代西方多种美学理论，阐释了庄子以其人生哲学为核心的艺术精神体系。庄子哲学，是中国文化精神的一个大源头。千百年以来，文艺创作和理论都源源不断地从庄子哲学中吸取精神资源。但是，直至徐复观之前，仍没有对庄子艺术精神的成体系的论述。徐复观通过对《庄子》中的重要概念、命题的梳理、阐释，总结为一个整体，则是庄子所体认开发的中国艺术精神的核心体系。这是该书第二章的内容。在这全书最长的一章中，我们看到，徐复观把庄子的美学体系展示为：第一，"道"的体认，落实为人生经验，就是真正艺术地经验；"道"的精神，就是纯艺术的精神。第二，要在人生中体认"道"，就必须通过"心斋""坐忘"，超越知识、利

① 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987，第一章。

害、生命计较，恢复虚静之心，这恰是审美艺术的无功利的纯直观之心。第三，虚静之心，是超脱功利和知识束缚的自由之心，它的本质是主体自我，在物我合一的状态中自由游戏。审美活动恰是超功利的自由观照。因此，虚静之心是审美精神的本体。第四，虚静之心作为审美精神的本体，绝净了世俗功利欲念情感，赋予自我“与天地一体、万物为一”的“至乐”“大情”。这种无情之情，究其实质，则是康德所谓审美共同感的根本体认。第五，以虚静之心为体，落实为人生，是追求无用之用的“逍遥游”。但是，在无用的另一面，则是“与物为春”的“和”的人生境界。“和”，就是自我精神复归于天地物我一体的人生整体境界。“游”是以“无用”和“和”的统一为条件和内涵的。最后，追求人生解放的庄子哲学，虽然不以艺术为目的，但因为他的精神在本质上是艺术性的，必然把人生艺术化，实现为艺术的人生活动。这种人生的艺术精神对具体艺术创作的影响，则是使艺术品的境界实现为一片映照天人合一的自然悠远境界的纯素之美。[①]

最后，徐复观以由庄子确立的艺术精神体系梳理魏晋以来的中国绘画思想、理论史，对其中的诸多概念、命题和思潮做出了富有卓见的阐释。在此，仅提一下他对“逸格”的梳理、阐释。唐宋以来，中国画论评价绘画为能、妙、神、逸四格，以逸格为最高。怎样把握“逸格”，怎样确定它与其他三格，特别是“神格”的关系，是中国画论史未决的难题。徐复观对“逸格”的论说，有三点特别值得注意：第一，对四格的规定和定位。能格，要点在“形似的精能”；神格，要点在“传神”、体现“气韵”；妙格，是介乎二者之间，“忘技巧而未能忘物的形似”、“得气韵之一体，而尚未得气韵之全”。逸格，在神格范畴之内，是“神”的最高表现。第二，“逸”的本意来自于先秦的“逸民”，是隐逸者的纯洁脱俗的形象。在魏晋人物鉴赏中，“神”是一种超拔脱俗的

① 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987，第二章。

人物形象，超拔脱俗到达极致，则是“逸”。“逸”是从世俗获得彻底解放的精神自由状态。第三，由人格之逸转向绘画之逸，是庄子式的人生的艺术化体现为特定的艺术自觉。绘画的逸格有两个要点：第一，“不拘常法”；第二，“笔简形具”。概括起来，绘画的“逸”是由画家从客观逼向主观，由物形逼向精神，终于达到主客合一、物我一体的最高境界之后的“得之自然”之作。“逸”最基本的条件是画家本身生活形态的“逸”，它落实到画面则是“清”、“远”、“旷”、“达”的山水自然境界。究其极致，绘画之逸是庄子艺术化的人生境界的绘画表现。它被标举为中国绘画之最高境界，正说明庄子的“道的人生观”是中国艺术精神的原核。[①]

在80年代初，李泽厚出版了《美的历程》。这部专著，以不到20万字的篇幅，浓墨重彩地勾画了中国艺术的审美精神史轮廓。作者熔赏鉴与沉思于一炉，笔力纵横，别开生面地向读者呈现了一幅中国艺术审美精神史的缩略图。这是中国文艺理论史上的一个开拓性的著作，它的重要价值是引导读者，打破艺术门类的界限，打破历史断代的界限，从中国审美精神史的整体层次审视中国艺术史的流变。作者的热烈雄浑的思想家的气派和鹤起兔落、草蛇灰线的文风，不仅在刚开始突破思想禁忌的20世纪80年代初，就是在20年后的现在，也是富有感染力的。贯穿《美的历程》全书，李泽厚提出了两个阐释中国艺术审美精神史的基本观念，一是“积淀”，二是“儒道互补”。李泽厚认为，远古中国器物（主要是陶器）装饰的造型，经历了一个由再现（模拟）到表现（抽象化），由写实到符号化的过程，这个过程就是“内容积淀为形式，想像、观念积淀为感受”的过程。积淀是“美作为‘有意味的形式’的原始形成过程”。[②] 简单讲，李泽厚认为，中国传统

① 徐复观：《中国艺术精神》，春风文艺出版社，1987，第六章。

② 李泽厚：《美的历程》，第三章“有意味的形式”，《美学三书》，安徽文艺出版社，1999。



艺术的基本审美形式，积淀了中国古代文化的礼乐传统，它们在后来的发展历程中，表达和深化展开了这个礼乐传统的精神意味。

“儒道互补”，是20世纪中国哲学史研究中的一个重要观念。[①]李泽厚把这个观念引入到中国审美精神史的阐述中，认为道家作为儒家的补充和对立面，相反相成地在塑造中国人的世界观、人生观、文化心理结构和艺术理想、审美兴趣上，与儒家一道，起了决定性的作用。“儒家强调的是官能的、情感的正常满足和抒发（审美与情感官能有关），是艺术为社会政治服务的实用功利；道家强调的是人与外界对象的超功利的无为关系亦即审美关系，是内在的、精神的、实质的美，是艺术创造的非认识性的规律。如果说前者（儒家）对后世文艺的影响主要在主题内容方面；那么，后者则更多在创造规律方面、亦即审美方面。而艺术作为独特的意识形态，重要性恰恰是其审美规律。”[②]在80年代后期出版的《华夏美学》中，李泽厚进一步发展了他关于中国艺术审美精神的“儒道互补”的思想。他认为，“儒道互补”，实质是两种审美意识的“对立的补充”：道家和庄子提出了“人的自然化”的命题，它与“礼乐”传统和孔门仁学强调的“自然的人化”，恰好既对立，又补充。[③] 具体就审美理想而言，儒道两家都以“和”为理想境界。但是，儒家美学强调“和”，主要在人和，与天地的同构也基本落实为人际关系的谐和；道家和庄子美学强调“天和”，所谓“天和”是“与道冥同”、是人对自我与天地万物同一的体验。[④]

《美的历程》和《华夏美学》是最初的两部系统阐释中国传统艺术的审美精神的著作，它们具有填补空白的作用，因为此前只有成体系的门类艺术史，而没有成体系的真正综合的中国艺术审美精神史的

---

① 如冯友兰先生就明确主张中国哲学的最高境界是“儒道互补”而达到“极高明而道中庸”。这是贯彻在他早年的著作《贞元六书》中的一个基本思想。

② 李泽厚：《美学三书》，安徽文艺出版社，1999，第60页。

③ 同上书，第291页。

④ 同上书，第296页。

著作。但是，它们还不是严格意义上的中国美学史著作。严格意义上的中国美学史著作，它的研究对象中国历史上"各个时期表现为理论形态的审美意识，也就是历史上各个时期出现的美学范畴、美学命题以及由这些范畴、命题构成的美学体系"。[1]

意境与中国美学历史体系

叶朗在1985年出版的《中国美学史大纲》，是第一部，也是迄今为止最完备、最系统、最有影响的中国美学史著作。[2] 在这部著作中，叶朗表现了深刻、明确的美学史研究和撰写的现代性学术自觉。主要特点有如下三点：

第一，中国美学史的科学分期。叶朗将中国美学史分为三个时期，(1)中国古典美学的发端——先秦、两汉；(2)中国古典美学的展开——魏晋南北朝至明代；(3)中国古典美学的总结——清代前期。这个分期方法，一方面打破了传统的中国史分期方法，紧紧扣住中国美学史发展的内在逻辑；另一方面，把清代前期作为中国古典美学的总结时期，是见前人之所不见，将长期以来被学术界忽视了的，然而"是中国古典美学的总结性的形态，是中国古典美学的高峰"的王夫之、叶燮的美学体系发掘、突出出来。第二，中国美学史的范畴、命题的梳理和系统阐释。这是前人没有做过的工作。叶朗梳理了中国美学史各个时期的范畴、命题，并且把它们放在历史发展的逻辑体系中加以阐发。其中一些概念、命题，前人有探讨、论述，如道、气、象、妙、

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，2002，第6页。

② 李泽厚、刘纲纪曾计划合作撰写多卷本《中国美学史》，但此书在撰写、出版两卷之后，即告中止。

意象、意境、兴(感兴),叶朗作了更人、细致的研究、阐释;另一些概念、命题,前人没有给予重视,或没有从美学上认识到它们的价值,叶朗把它们发掘出来,彰显它们的美学史意义,如“观物取象”、“境生象外”、特别是王夫之的“现量说”。第三,中国美学史的历史体系的发现和阐述。叶朗做的最有价值的工作,是把这些出现在不同历史时期的美学范畴、命题,还原到它们的历史逻辑中,从而揭示它们之间的内在联系、差异和变化,从而展示出中国美学史运动的内在体系和整体性。中国美学史的科学分期和中国美学史范畴、命题的梳理和系统阐释,最后都汇总为中国美学史的历史体系的发现和阐述。

在《中国美学史大纲》中,叶朗提出的系列命题中,有五个命题特别值得重视:



第一个命题,“老子美学是中国美学史的起点”。[①] 叶朗破中国文化研究和思想研究的传统观念,明确地把老子美学确立为中国美学史的起点,并且主张用“道”“气”“象”这三个互相联结的范畴来展开老子美学的研究。这是为中国美学找到了一个真正深刻的原生地,因为中国美学在不同历史时期的范畴和命题的生产和展开,中国艺术特有的艺术意境的形成,都是以老子美学,实际上也是以这三个基本概念为源头的。《中国美学史大纲》,以老子为起点,源流分明、条分缕析,直至王夫之、叶燮,向读者展示了一个极丰富深厚(包含了矛盾冲突),又血脉融贯(具有内在的逻辑张力)的中国美学史的历史体系。

第二个命题,“中国古典美学体系是以审美意象为中心的”。[②] 叶朗明确指出,“意象是一个标示艺术本体的美学范畴”。他把审美意象确立为中国古典美学的中心,就为中国美学史的概念体系找到了一个阐释中心,并且正确地揭示了中国美学史展开的逻辑核心。从

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,2002,第19页。

② 同上书,第3页。

老子美学开始，先秦出现“象”的概念，并在《周易》中提出“立象尽意”、“观物取象”的命题；经过魏晋，意象概念被确立，并且提出了“得意忘象”、“气韵生动”等命题，对意象概念给予意与象、隐与秀、风与骨等多重规定；直至在王夫之的诗歌美学中，意象的整体性、真实性、多义性、独创性等特点都得到了全面的阐释，这是中国美学史发展的一条基本线索。

第三个命题，“‘意境’是中国古典美学的独特的范畴。”[①]叶朗认为，意境是意象的一种特殊类型，它除了意象的一般规定外，还有自己的特殊规定。意象的基本规定是形象与情趣的契合（情景交融）。意境是意象中的一种富有哲理性意蕴的类型，它最基本的规定可以概括为“境生于象外”（刘禹锡）。“‘意境’不是表现孤立的物象，而是表现虚实结合的‘境’，也就是表现造化自然的气韵生动的图景，表现作为宇宙的本体生命的道（气）。”[②]意境的特殊性，即意境必须体现宇宙的本体和生命（道、气），表明了意境和老庄美学的血缘关系，准确讲，它是以老子的“道”“气”“象”这三个相互关联的哲学范畴为基础的。因此，意境论的形成，既是中国美学史发展的逻辑结果，又是中国美学史特殊性的最高体现。

第四个命题，中国古代艺术的审美特点“在于重视内心的感发”。[③] 在叶朗之前，叶嘉莹论述了中国古代诗歌的审美特点是重视内心的感发，[④]叶朗吸收了叶嘉莹这个观点，但是把它扩展为一个中国古代艺术的普遍的审美特点，并且做了更深入的阐发。叶朗在《中国美学史大纲》中，不断联系中国古代诗论中提出的“兴”和与“兴”联用或相关的词组“兴象”“兴趣”“妙悟”和“现量”等展开，最终深入到

---

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,2002,第 621 页。

② 同上书,第 276 页。

③ 同上书,第 89 页。

④ 叶嘉莹:《迦陵论诗丛稿》,河北教育出版社,1997,第 32 页。



老子“道”“气”“象”的审美范畴体系，并铸造了“审美感兴”这个美学范畴。审美感兴是指“在外物直接感发下产生审美情趣的心理过程”。[①] “审美感兴”范畴的提出，即是对中国古代艺术审美特点的深刻揭示，也为建立现代美学体系提出了一个既具有中国特色又具有普遍意义的美学范畴。

第五个命题，在中国古典美学体系中，“妙”是一个比“美”更重要的范畴。叶朗认为，“妙”是老子第一次提出的概念，它通向整个宇宙的本体与生命，它的基本特点是“体现‘道’的无规定性和无限性”。因为具有这个特点，“妙”作为一个美学范畴，与后世的很多重要美学范畴、命题都有直接和间接的血缘关系。“妙”集中体现了中国古典美学范畴的一个重要特点：“中国古典美学范畴，往往不是限于概括具体的审美对象或审美过程的某种特点，而是同古代思想家对于整个宇宙的看法密切相关，因而往往包含有形而上的含义。”[②]“妙”的着眼点是整个人生，是整个造化自然；与此相对，“美”的着眼点是一个具体有限的对象，是这个对象自身的完美。叶朗认为，古代中国艺术家追求的是“妙”，而不是“美”。因此“妙”而不是“美”是对中国古代艺术价值的最高规定。在艺术创作中追求“妙”，就是要突破有限对象（象），追求无限的对象（象外之象，境），在这无限的对象中感兴、抒发艺术家对整个人生世界的体验。[③] 叶朗对“妙”在中国美学史的历史体系中的重要地位的突出、强调，是对中国美学范畴体系的独特性的深刻揭示。“妙”实际上是中国艺术的独特意象——意境——的审美特征的基本规定。因此，叶朗强调“妙”，是对“意境”在中国美学史发展中的至高地位的强调。

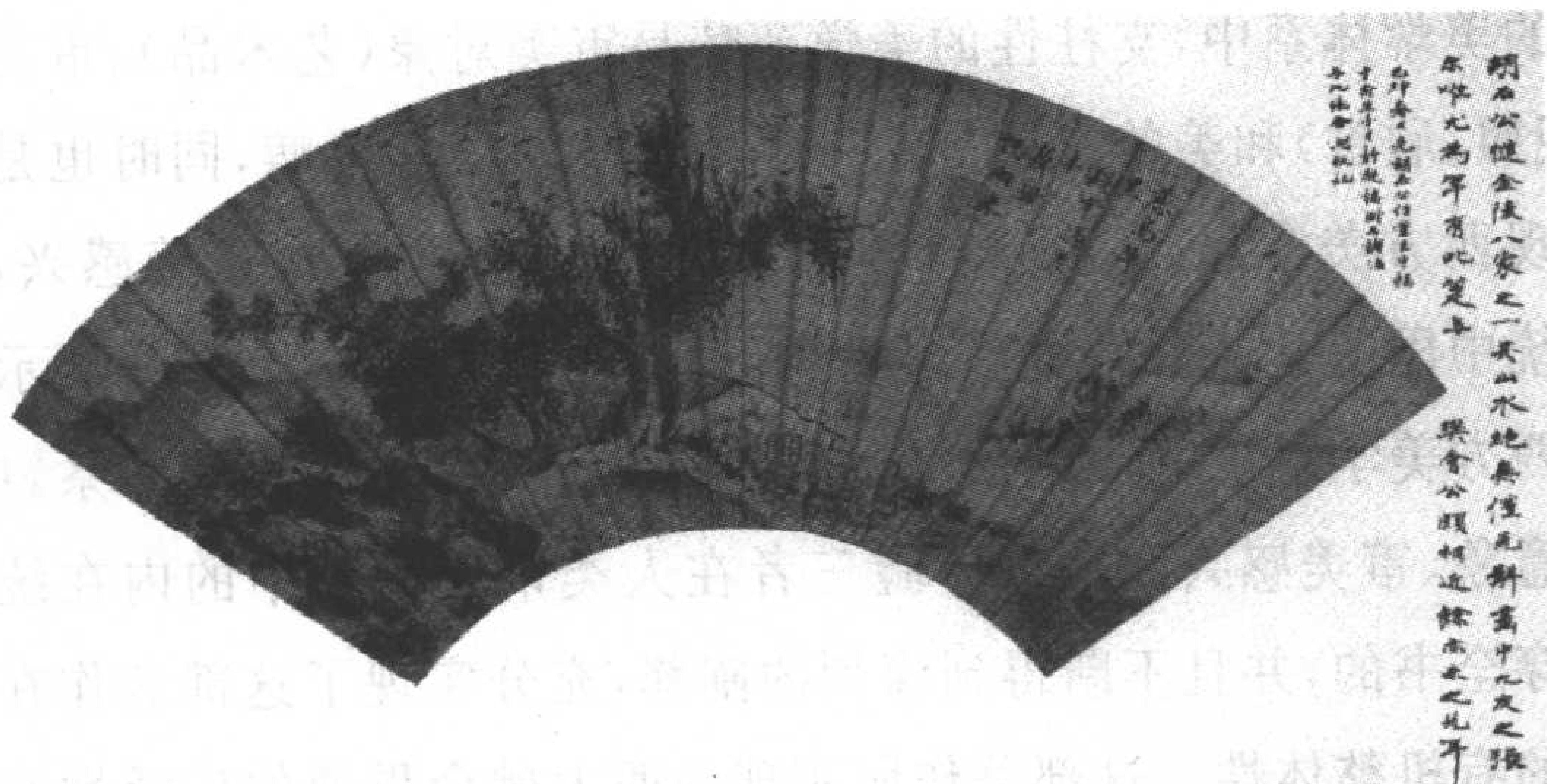
正如在《中国美学史大纲》的绪论中所表明的，叶朗对中国美学

---

① 叶朗：《中国美学史大纲》，上海人民出版社，2002，第 316 页。

② 同上书，第 37 页。

③ 叶朗：《胸中之竹》，安徽教育出版社，1998，第 58、76 页。



62.[清]:胡慥:《金陵八家扇面》。扇面山水画,可作掌上乾坤观。因为它的图形是非常规的,故更有游戏之意;又因为它狭窄,故更需要精思妙想。它是中国画意的自由体现,更是中国心灵的洒落的象征。

史的研究是带着两个相联系的明确目标的。第一,探索和确立中国美学史的逻辑体系,揭示中国美学史不同于西方美学史的内涵、规律和特性;第二,通过中国美学史独特性的揭示,实现在中西美学对比中的中西美学融合,并把这个融合的工作作为建立真正科学的现代美学体系的关键工作。“因此,我们重视中国美学史的研究,不仅因为我们是中国人,我们应该使我们的美学理论带有民族特色,而且因为如果不系统研究中国美学史,不把中国美学与西方美学融合起来,就不可能使美学成为真正国际性的学科,就不可能建立一个真正科学的现代美学体系。”[①]在 1988 年出版的《现代美学体系》中,叶朗通过主编这部著作开拓性地实践了他的这个目标。《现代美学体系》最基本的特点是中国美学与西方美学的相互融合、古典美学和当代美学的相互贯通。构成这部美学原理著作的基本结构的主要范畴(支柱性范畴)是审美意象、审美感兴和审美体验三大范畴。在传统和流

① 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,2002,第 2 页。



行的美学体系中，支柱性的美学范畴是审美对象（艺术品）、审美感受（观照、欣赏）和美的本质。这三个传统性的美学范畴，同时也是完全表现西方美学思想的范畴。与它们相对，审美意象、审美感兴，是从传统中国美学体系中提炼出来的，而审美体验是一个充分展示了现代西方美学思想的深刻内涵的美学范畴。在《现代美学体系》中，审美意象、审美感兴和审美体验三者在人类审美活动中的内在统一是贯穿全书的，并且不断得到深刻的阐释，充分实现了这部著作在学理上的有机整体性。这部著作所实现的两大融会贯通的广泛性和透彻性，迄今为止仍然是美学原理著作中空前未有的。

叶朗主张现代美学体系应当实现中西美学的融合，除了学理上的考虑，即追求现代美学体系的科学性和国际性的目的外，还有更进一步的现实考虑，即面对现代社会生活中个体存在的一系列基本问题，倡导一种新的美学精神，以寻求解决和超越这些基本问题。在他的论文集《胸中之竹》中，叶朗指出，在当代社会生活中，人的存在面临着三个基本的失衡：(1)人的物质生活与精神生活的失衡；(2)人的内心生活的失衡；(3)人与自然关系的失衡。他认为，中国传统美学（儒家美学）为解决这些基本的生存失衡，提供了很好的思路和启示。[①] 但是，在更积极的，即建设性的意义上，中国传统美学的基本精神，即"天人合一"的精神，是现代美学发展的新方向，而且是必由之路。西方美学在18世纪中期被确立为一个独立的哲学学科以来，首先是按照康德美学的路线发展了100多年。这个路线的实质是强化审美主体的独立性和自主性，并且保持了西方哲学传统中的主客二分的精神原则。这种片面强化主体性，主客二分的审美观念，在19世纪后期，随着里普斯的移情论美学的出现，才逐渐开始转变，进入20世纪之后，在海德格尔的美学史中，产生了划时代的变化。海德格

① 叶朗：《胸中之竹》，"儒家美学对当代的启示"，安徽教育出版社，1998。



尔认为，世界必然是人存在于其中的世界，而人在具有最基本的认识（意识）之前，就必然已经存在于世界中了。人与世界的这种原始的统一性，不仅构成了人的自我存在的基本情态，而且是人的一切认识的基础。海德格尔的存在与世界统一的哲学观念形成了他的新的美学精神，即审美体验的真实内容既不是对立于主体的世界本身的孤立完美的景象，也不是独立于世界之外的抽象自由的自我，而是存在的真理：自我在世界中存在的原始本性。海德格尔的美学思想表现了与中国古代美学思想的遥远呼应。叶朗在他的美学理论发展中不断阐释和强调的是，人与世界的统一（天人合一），是现代美学提升现代人生走向幸福之境的真理之路。

在《中国传统美学的现代意味》一文中，通过阐发中国古代重要美学家的审美观念，特别是王夫之诗歌美学的“现量”概念，叶朗概括地指出了中国传统美学精神的两个中心观念：第一，世界万物都是有生气的完整的存在，而审美活动中产生的审美意象，正显示了世界万物这种作为生命整体的本来面目，所以是真实的。第二，人和世界本来是结成一体的，就在人和世界的一体中，产生了人生的意味。审美活动所建构的意象世界，正是一个有意味的世界，所以它是真实的世界，是真实的人生。① 这两个中心观念，在审美活动的现实的展开中，推动形成一种扩展现实人生和提升现实人生的现代性审美精神。叶朗对这种审美精神的集中表述是：

> 这就是审美活动的社会功能。审美活动不能产生实用的、功利的效果，审美活动也不是要认识事物的规律，建立知识体系。审美活动是感性个体的“我”溶浸于生活和世界之中，同生活和世界结为一体，去感悟生命的意义和价值，体味其中的“真味”。换句话说，审美活动就是要在物理世

① 叶朗：《胸中之竹》，安徽教育出版社，1998，第 22 页。

界和功利世界之外发现、构建一个有意味、有情趣的世界。[1]

审美活动发现、构建的一个有意味、有情趣的世界，究其极致，就是意境的世界。因为它所表现的(提供给我们的)，既不是孤立的物象，也不是一般的情感，而是丰富生动的人与世界统一的图景和在这个图景中呈现出来的深刻美妙的人生意味和情趣。自康德以来，现代美学的发展，面临着双重难题：第一，怎样解决主体与客体的统一问题？第二，怎样解决自我与世界的统一问题？叶朗把意境论引入现代美学体系中，着眼点就在于解决这两个现代美学的难题。通过意境理论的现代性阐发，我们可以看到，审美活动是超人生的，同时又在根本上是为人生的。

由王国维、朱光潜至宗白华，中国美学确立了境界(意象)作为艺术本体的观念，并进而确立意境为中国艺术独特的境界创造。至此，中国美学获得了自身形而上的基点，既以西方美学为启发和参照，又能自成体系的发展。就中国美学寻找人生的安顿和归属而言，意境的揭示则使之获得了形而上的支持。宗白华说："艺术的境界，既使心灵和宇宙净化，又使心灵和宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。"[2]在徐复观、李泽厚对中国传统艺术的审美精神的现代性阐释之后，叶朗以建立科学的现代美学体系为明确目标，将意境论创造性地融入现代美学体系中，为审美地解决现代人生基本矛盾提供了新的途径。这个途径是通过对意境的本体性确认，消解现代与传统、个体与世界、自然与人的矛盾，而进入生气深远的宇宙生命体认中。相反，西方美学则始终在这多重矛盾中摇摆、彷徨，以为矛盾是根本而不可消除的。究其根本，西方美学坚持以个体为独立而不

① 叶朗：《胸中之竹》，安徽教育出版社，1998，第27页。

② 《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第373页。

可化解的实体,中国美学则把个体化解在宇宙整体的生命运动之中。进入 20 世纪以后,以海德格尔为代表,西方美学试图对主体哲学进行批判,消解个体化原则,把对个体自我的艺术表现转向对世界人生的整体观照。这个转变应当证明了中国美学所赖以生长的传统文化精神对于现代性发展的意义。

4. 在美学冲突之境

尽管在一般的审美思想和文艺思想的意义上,可以认为美学观念(思想)是中西古已有之的。但是,在严格确切的学科意义上,美学观念是西方文化发展到现代文化(18 世纪中期以后)的产物。美学观念的核心和实质都在于主张审美自律性、美的形式的普遍有效性和审美主体性。这个美学观念是由康德在他著名的《判断力批判》中确立起来的。因此,康德成为现代美学的真正奠基者。美学观念的确立不仅使美学成为一个不再依附于哲学、宗教的独立学科,而且它使审美艺术活动在现代文化领域中代替宗教而成为个体化的人类自我确认(人性证明)的基本形式。正是在这个意义上,席勒提出了"对人的审美教育"学说,认为,只有通过审美活动的教育,把人带入审美状态(审美王国),人才能达到人的完整性,实现它的真正自由。(《美育书简》)

在漫长的封建社会历史中,统治中国文学的是儒家文学观念。"道本文末""文以载道"是儒家文学观念的两个根本点。"道本文

末”，规定了理性精神（道）与文学作品（文）之间的本原和派生、本体和表象的关系；“文以载道”则规定了文学作品对于理性精神的从属和工具属性，即规定了文学以政治伦理为核心的教化职能。正是在这两个基本原则的规定下，中国传统文学形成了重道轻文、以文从道的基本特征和格局。如鲁迅先生所指出，在曹丕的时代（汉魏时代）中国文学即已经历“文学的自觉时代”。[①] 作为这个时代文学自觉的代表，曹丕反对千篇一律、强言说教的诗赋，主张不同的文体有不同的风格，不同气质的文人当选择不同的文体，即所谓“文以气为主。气之清浊有体，不可力强而致”（《典论·论文》）。曹丕把文学的地位提得非常高，认为“文章经国之大业，不朽之盛事”。但是，在根本上他并没有否定儒家文论“道本”和“载道”原则，仍然以文学为其政治抱负的工具（“留名声于千载”）。他的文学自觉表现在于，在肯定文学社会政治功用的前提下，深刻意识到文学、特别是各种文体本身的特殊性，主张发挥文学的功用必须同时尊重这些特殊性。所以，曹丕文论讲“气之清浊有体”是以“文本同而末异”为基点的，着眼点仍在于各类文体共同的根本，即在于“道”。曹丕文论，在中国文学发展中是极有代表性的。在他之后，对文体、特别是诗体的研究和建设，历千余年不衰，致使中国诗歌达到高度格律化。这可看作一个“文学的自觉”的传统。然而，这个传统最终不但没有引向文学形式的审美自律，反而导致了文学形式的彻底工具化。诗歌形式的高度格律化，最终实际上被“文以载道”的工具主义利用。它先验地把诗歌形式和内容相分割，在具体创作中又以诗体类别强制归并诗歌内容，即对诗歌表现主题进行简化、统一，这无疑抑制了诗歌表现主题的自由发展。中国诗歌在近代的衰落，直接的原因即是高度格律化的约束，根本的原因则是导致格律化的“文以载道”文论。

① 《鲁迅全集》第三卷，人民出版社，1991，第504页。

人生审美化

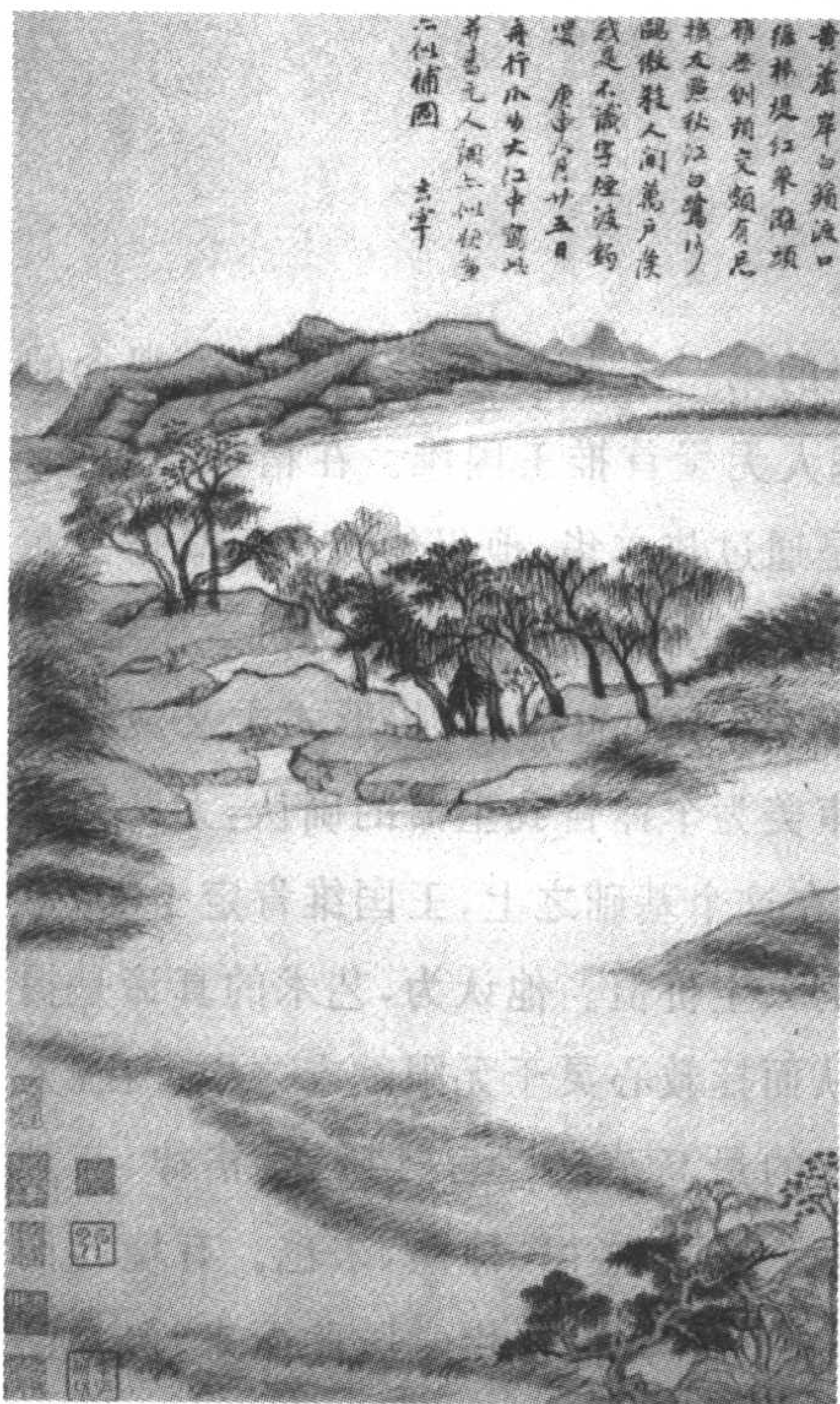
20世纪中国文艺理论思想的第一个重大变化，就是美学观念的引入和确立。这个工作的奠基人无疑首推王国维。在精神气质上，王国维更能认同于叔本华，但是通过叔本华，他仍然皈依于康德。在《〈红楼梦〉评论》、《文学小言》和《人间词话》等代表性文论著作中，康德美学思想，诸如审美无利害感、艺术的自律原则、形式主义观念和美感的普遍性原则，特别是以审美为个体自我生命的确认，无疑构成了王国维文艺观的基础。正是在这个基础之上，王国维肯定了美（形式）的普遍性和艺术的超道德的人生价值。他认为，艺术的真谛是揭示人生不可解脱的固有悲剧，从而拯救心灵于无限欲求之中。在《人间词话》中，"境界"被作为诗歌的最高范畴："言气质、言格律、言神韵，不如言境界。有境界，本也。气质、格律、神韵，末也。有境界而三者随之矣。"[①]王国维用的境界一词，固然从佛学脱胎而来，但是已经被康德、叔本华的哲学、美学改造了，实际上成为诗化的人生景象，即康德—叔本华所谓"美"的代名词。以"境界"为诗歌的最高范畴，其实质是对普遍化的审美意象的推崇。

美学观念的确立，对于中国文学传统的冲击和改变是根本性的。因为以审美自律性为核心，美学观念必然否定"道本文末"和"文以载道"的原则。因此，文学从对伦理教训的依附、从属关系中解脱出来，成为康德所谓想像力的自由创造和游戏。王国维则说"诗人视一切外物，皆游戏之材料"。与传统文论以"道"为文论的核心概念不同，他以"自然""人生"为其文论的核心概念。[②] 他认为，文学（诗歌）的主

① 《王国维学术经典集》上册，干春松等编，江西人民出版社，1997，第328页。

② 见王国维：《〈红楼梦〉评论》、《人间词话》、《宋元戏曲史》。





63.［明］董其昌:《秋兴八景之一》。此画之妙，全在无画处。而无画处之妙，却来自有画处。山随水转，水会云意，而云水都不过是山石草木的灵气和神韵。这幅画是董其昌绘画的精品，也是中国山水画精品中的精品。

题本是自然和人生。以游戏观念为基础，诗人被要求达到对自然人生“入乎其内又出乎其外”的关系。深入于自然人生，才能写出真实、有生气的景象；超越现实景象之上，才能实现对自然人生的审美观赏、获得自由空灵的境界(“高致”)。因此，文学是对自然人生的“热心的游戏”。在深沉真切的人生感识中获得自由超越的人生意识，是王国维追求的文学理想。他把这个文学理想标举为“自然”。所谓“自然”，在论元曲时，王国维有一段明确的解说：

> 古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。盖元曲之作者，其人均非有名位学问也。其作剧也，非有藏之名山，传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。

关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。[①]

从这段话可见，王国维以“自然”为名的文学理想，要点有二：第一，以审美游戏为目的（“彼以意兴之所至为之，以自娱娱人”）；第二，以自然真实为标准（“彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间”）。这两点确立了超道德的审美自律原则，是对中国传统文论“文以载道”理想的根本性否定。文学固然与人生相联系，但文学不再通过服务于文学之外的内容而服务于人生，而是以文学之为文学的自由（自然）创造本身成为人生超越的形式。因为美学观念的确立，文学形式超越它的内容成为文学的本体价值，并且获得普遍意义。这无疑是对中国文学传统精神的本末倒置。

王国维倡导美学，包含有面对传统文化衰败而无可奈何的悲观主义意识，因此，虽然他讲文学是对人生的“热心的游戏”，却仍以静灭欲望的静观为美学理想。但是，美学观念的确立，对于中国文学/文化的客观影响是文学创造获得了自律、自由。因此，具有现代文化意义的美学观念才成为中国文化的一个新元素。蔡元培虽不同于王国维持悲观主义的人生意识，但也坚持美的独立性和普遍性原则，并且在此基础上提出“以美育代宗教”的主张。认为以美的普遍性教育人们，“皆足以破人我之见，去利害得失之计较，则其所以陶养性灵，使之日进于高尚者”。[②] 蔡元培的教育思想，对中国文化的现代化转型，产生了重大影响，其中他的美育观念的作用具有特别意义。在他之后，以艺术和审美教育来培养青年，振兴中国社会，则成为一项基

① 《王国维学术经典集》上册，干春松等编，江西人民出版社，1997，第281页。

② 蔡元培：《以美育代宗教说》，在北大哲学系美学教研室编《中国美学史资料选编》（下卷），中华书局，1981。

本的文化原则。正是在这个原则下，文学的审美价值，美学品质，获得了独立意义，并且被突出和强调。

在30年代中国社会内忧外患、“危急存亡的年头”，朱光潜指出，“我坚信中国社会闹得如此之糟，不完全是制度的问题，是大半由于人心太坏。我坚信情感比理智重要，要洗刷人心，并非几句道德家言所可了事，一定要从‘怡情养性’做起，一定要于饱食暖衣、高官厚禄等等之外，别有较高尚、较纯洁的企求。要求人心净化，先要求人生美化”。[①] 他把审美教育视作社会救亡的“紧迫”的事。朱光潜的理由是，人要有出世的精神才可以做入世的事，伟大的事业都出于宏远的眼界和豁达的胸襟。民族救亡，无疑是大事，这种大事不是斤斤计较于个人(眼前)名利之辈所能担当的。它需要无所为而为的旷达心怀。审美—艺术活动的本质就是“无所为而为”，它的意义正在于锻炼人心眼界的宏远豁达。[②] 朱光潜以美学救世的思想在当时自然招致强烈的反对和批判，批判者包括新文化运动的旗手鲁迅。但是，以沈从文为代表的一批学者、作家却表示了对朱光潜的支持和响应。1934年，即在朱光潜《谈美》出版之后第三年，沈从文写出了小说《边城》。沈从文写《边城》的理想是把它建造成一座希腊小庙，“精致，结实，匀称，形体虽小，而不纤巧”，它表现一种“优美，健康，自然，而又不悖乎人性的人生形式”。在这种创作理想和人生意识中，现实的苦难疾痛被超越、升华为优美动人的人性—人生形式。文学对这种美的人生形式的追求，就获得了来自于人生根本性的支持，并且具有至高的价值。1934年的沈从文，就是为这超越性的人生形式所感动、鼓励着的。[③] 在《爱与美》一文中，他明确地表示，“一个人过于爱有生一切时，必在一切有生中发现了‘美’，亦即发现了‘神’。”“美固无所不

---

① 《朱光潜全集》第二卷，安徽教育出版社，1987，第6页。

② 朱光潜：《谈美》，“开场话”，《朱光潜全集》第二卷，安徽教育出版社，1987。

③ 见巫宁坤：《〈边城〉与〈了不起的盖茨比〉》，《中华读书报》，2000年6月28日。

在，凡属造形，如用泛神情感去接近，即无不可见出其精巧处和完整处。生命之最高意义，即此种‘神在生命中’的认识。”这就是说，在沈从文的文学精神中，美、爱、神是三位一体的，构成了“一种美和爱的新的宗教。”①

摩罗诗力

朱光潜、沈从文代表的文艺观是以人生为出发点的自由主义文艺观。他们坚决反对“为艺术而艺术”，主张“为人生而艺术”。因为“美”的观念先天地包含着普遍化的人性意识，“美”实际上也被理解为普遍永恒的人生形式（纯的生命形式），从审美的角度来看人生世界，就需要一种超越的静观立场，朱光潜所谓“后台看戏”的人生态度。以这个态度来面对人生百事，无论善恶美丑，都成为人生这出大戏的有趣味的景象，它们的一切喧嚣热闹都被净化为沉静和穆的美的图画。因此，最深刻真切的美是无言之美，“艺术的最高境界都不在热烈”，而在于“静穆”，它是一种豁然大悟，得到归依的心情，亦是一种从消逝万象中感识永恒存在的妙悟和慰藉。② 这里就包含一个矛盾，即为人生而超越人生的矛盾。因为这个矛盾，自由主义文艺观就面临着远离现实、对现实的斗争和苦难隔岸观火的危险。这个危险在30年代中国社会“危急存亡的年头”是不可避免的，自由主义文艺观也就不可避免地面临着被鼓动革命、追求斗争的热烈的左翼文学观的批判和挑战。

---

① 《沈从文选集》第五卷，四川人民出版社，1983。

② 朱光潜：《说“曲终人不见，江上数青峰”》，《朱光潜全集》第八卷，安徽教育出版社，1993。





64. 罗中立:《父亲》。这幅作于20世纪80年代初的绘画,发表之后即引起大争论。因为千百年来父亲总是尊严和神圣的象征,现在却让我们看到一位可怜无助的无边祈祷着的父亲。这可看作中国现代文化的寓言,它的另一面是鲁迅式的抗争。

鲁迅强烈反对朱光潜的“静穆”观念,认为把艺术的极境指定为“静穆”是对艺术和艺术家“缩小”和“凌迟”的结果。他主张评论文章和作者,不仅要顾及全篇,而且要顾及作者的全人、以及他处的社会状态。就作者的全人和他处的社会状态来看,文学艺术的境界不是静穆,而是热烈:历来的伟大的作者,是没有一个“浑身是‘静穆’”的,陶渊明因为并非“浑身是‘静穆’,所以他伟大”。[①] 鲁迅的文学观,概括地讲,与朱光潜美学的文学观有两个基本的对立:第一,在文学的

① 《鲁迅全集》第六卷,人民文学出版社,1981,第431页。

生产途径上，朱光潜主张文学对现实的超越，鲁迅主张文学对现实的介入；第二，在文学的社会效益上，朱光潜主张通过文学培养一种和谐静穆的社会心胸，鲁迅主张通过文学唤醒民众批判和抗争的激情。以此两点为基础，鲁迅的文学观无疑是一种战争（抗争）的文学观。这种文学观以对于现实的激情和冲击意识为核心要素，在整体上展现出一种精神力量扩张和崇拜的文艺学品格——精神战斗的文艺学品格。这种品格，如果以和谐、静穆为美学的要旨，则是反美学的。应当说，这种反美学的文艺学品格是浸透在鲁迅整个生命中的，它体现为鲁迅式的根本性的"不屈服""硬骨头"风格。

早在 1907 年，鲁迅就在他的《摩罗诗力说》中集中阐述、展示了这种品格。在这篇用文言文写成的长文中，青年鲁迅通过对拜伦、雪莱、裴多菲、普希金等 19 世纪欧洲浪漫主义诗人的诗歌、人生的评价，阐发了他的精神战斗的诗学观念，并称之为"摩罗诗力"。"摩罗"一词出自梵语，意指"魔鬼"。鲁迅用这个词，意指"一切诗人中，凡立意在反抗，指归在动作，而为世所不甚愉悦者"。明确讲，"摩罗"就是指对传统道德、世俗观念和现实社会的反叛者、挑战者。"摩罗诗力"则是这些诗人的反叛精神和风貌的概括：

> 凡是群人，外状至异，各禀自国之特色，发为光华；而要其大归，则趣于一：大都不为顺世和乐之音，动吭一呼，闻者兴起，争天拒俗，而精神复深感后世人心，绵延至于无已。虽未生以前，解脱之后，或以其声为不足听；若其生活两间，居天然之掌握，辗转而未得脱者，则使之闻之，固声之最雄杰伟美者矣。然以语平和之民，则言者滋惧。[①]

从他对拜伦诸人的论述可见，在"摩罗诗力"这个概念下，鲁迅主张的诗学精神是战斗的诗学精神，这个精神要体现在两个方面：一方面是

① 《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社，1981，第 66 页。

诗歌本身要体现出反叛的、战斗的雄伟力量，另一方面是诗人的生存本身要成为这个雄伟力量的实现者。所以，对于鲁迅，“摩罗诗力”不仅是一种象征表现的力量，而且是一种现实的反叛和挑战力量。准确讲，这两者是分不开的。拜伦终其一生，在他的诗歌和生命的统一活动中完整地实现了这种反叛和挑战，被认为是发扬摩罗诗力的“宗主”。无疑，鲁迅要求于文学的，是一种现实的战斗精神和这种精神所鼓舞的战斗力量。这是一种战斗文学的原则，它把诗人对于现实抗争的承担作为诗歌的前提和目的。因此，在文章的末尾，是这样的追问：

> 今索诸中国，为精神界之战士者安在？有作至诚之声，致吾人于善美刚健者乎？有作温煦之声，援吾人出于荒寒者乎？家国荒矣，而赋最末哀歌，以诉天下贻后人之耶利米，且未之有也。[①]

但是，“摩罗诗力说”不仅一般地标举诗歌的抗争意义、诗人的战斗精神。相对于传统“载道”的文学观，它特别推崇的是诗人自我面对社会世俗独立而战的雄杰伟美的独立人格和气概。鲁迅把拜伦一生的奥秘总结为，“所遇常抗，所向必动，贵力而尚强，尊己而好战，其战复不如野兽，为独立自由人道也”，“故其平生，如狂涛如厉风，举一切伪饰陋习，悉与荡涤，瞻顾前后，素所不知；精神郁勃，莫可制抑，力占而毙，亦必自救其精神；不克厥敌，战则不止。而复率真行诚，无所讳掩，谓世之毁誉褒贬是非善恶，缘习俗而非诚，因悉措而不理也”。[②]这个总结，确也是鲁迅自我最根本的人格理想和人生实践。这种为自由人道而贵力尚强、无畏战斗的人格理想和人生实践，不仅为现代中国文学，而且为现代中国社会塑造了全新的形象、注入了全新的血

---

① 《鲁迅全集》第一卷，人民文学出版社，1981，第100页。

② 同上书，第82页。

液——个性独立的战斗精神。鲁迅对“恶魔”人格的强调，核心当在这独立战斗的精神和冲力。这种战斗精神体现于文学的创作，是对挑战旧习和世俗的热情与力量的呼唤、展示，是文学与现实奋斗统一的生命激发。胡风在纪念文章中说，作为一个伟大的存在，鲁迅的一个中心特征是他的内在的战斗要求和外在的战斗任务的完全合一，而且这种合一是“心”与“力”的完全结合在一起：

> 别人当战斗的时候是只能运用脑子，即所谓理智，或者只能凭一股热血，但他则不然，就是在冷酷的分析里面，也燃烧着爱憎的火焰。——不，应该说，惟其能爱能憎，所以他的分析才能够深刻。他自己说：“能杀才能生，能憎才能爱，能生能爱才能文”，翻开他的全部作品来，不是充溢着爱心就是喷射着怒火，就是在一行讽刺里面，也闪耀着他的嫉恶爱善的真心。这是一个伟大战士底基本条件，也是一个伟大艺术家底基本条件。[①]

概括地讲，鲁迅的文学精神和实践，为20世纪的中国文学注入了两个要素：强力和个性。这两个要素又统一体现于文学与现实一体的为自由人道的战斗。鲁迅的存在，对于传统文学从内容到形式都是根本性的突破，因为战斗的个性是反对传统的理法，反对“文以载道”的，而强力的文学是反对温柔敦厚、文质彬彬的文艺形式的。但是，对于朱光潜所推行的西方艺术化的文学观念，鲁迅的存在也仍然是一个挑战、一个否定。鲁迅要求于文学的，不是获得自我人心对于生活现实的超越、静观的审美境界，而是培养充满强力的战斗精神，并且使之成为现实的反叛力量。应当说，无论朱光潜还是鲁迅，以及他们各自代表的文学主张，都坚持一个共同的出发点，即为20世纪上半期的苦难的中国寻求拯救、解脱之路。而且，双方都从近代

---

① 《胡风选集》第一卷，四川人民出版社，1995，第9—10页。

西方文化获取资源，希望以此来改造人心，拯救中国社会。双方的对立来自于：朱光潜把着眼点放在个体心灵的教化，而且认为教化就是个体自我心灵的修养，即人心审美化的问题；鲁迅则认为国民性的改造与社会的改造是统一的，一个伟大的心灵必须在现实的社会斗争中展现出来。鲁迅主张用自我不倦的斗争来实现社会的自由人道，朱光潜主张用审美化的自由超越的心胸来达到社会的自由人道。这是20世纪中国社会变革的两种力量的冲突。这种冲突改变了传统中国文学的单一化的构成，形成了战斗与美学，亦即和谐与强力矛盾的双重文学旋律。这个双重文学旋律无疑是中国文艺精神现代化的基本底蕴。



革命的美学

20世纪中国的现实，是积累了沉重的苦难，呼唤关注、要求革命的现实。在20世纪中国，革命之于社会生活，现实关怀之于文学，是始终冲动不止的基本要求，精神内核。与现实结合，关注现实而变革现实，是20世纪中国文学一个基本的生命冲动。在这个意义上，可以说，现实性的追求是20世纪中国文学的一个基本特征。在沉重苦难之中，20世纪中国社会步履艰难地从一个传统社会向现代性社会变革。由于交织着阶级斗争和民族斗争，交织着资产阶级革命和无产阶级革命，这就使20世纪中国文化精神的运动长期进行着现代人文精神与传统民族主义的冲突、自由主义意识与集体主义意识的冲突。因此，随着矛盾斗争的发展变化，特别是随着阶级斗争发展为政权斗争，无产阶级革命和资产阶级革命的决裂、对立，作为20世纪中国文学整体特征的“现实性追求”本身则展开为一个错综复杂的文化战场，进行着不同思想、立场、观念的斗争。在这场文化斗争中，什么

是文学的真实性和怎样达到文学的真实性，成为两个相关的要害问题，即斗争的焦点问题。正是为了政治—文化斗争的需要，中国共产党选择了现实主义的典型化手法作为它所领导的无产阶级革命文学的基本手法。这个选择，是在美学观念和强力战斗精神之外，产生了20世纪中国文学观念的第三个新元素，即现实主义的典型。在20世纪前半期，以这三个新元素为相生相克、冲突融合的三个核心，形成了中国现代文学丰富、热烈的文学运动。

现实主义文学诞生于19世纪欧洲，它的基本特点是：第一，以19世纪的科学—理性精神为前提，追求客观真实的描写现实生活；第二，通过塑造典型人物来展示时代的整体面貌；第三，对现实（资本主义社会）坚持人道主义的批判立场。强调现实主义文学客观描写的真实性本身对资本主义的批判力量，是马克思主义创始人高度重视现实主义文学的革命价值的着眼点。基于这个着眼点，[①]恩格斯不仅肯定属于资产阶级文学范畴的批判现实主义文学的价值，而且把它的代表人物巴尔扎克（*H. Balzac*）等作为社会主义文学的榜样。[②] 对于中国现代文学，现实主义文学的传入不仅为革命文学提供了一个当然的创作手法，而且把一种科学的文学精神注入到中国文学中，从此文学可以、而且应当以科学的方法观察、分析、总结社会，并在此基础上以典型化的手法从整体上展现现实。文学的科学精神与革命理论相结合，就形成了革命文学基本的创作道路：运用阶级斗争理论去观察、分析和概括社会现实，在这个理性认识的基础上，使用典型化

---

① 卢卡契（G. Lukács）明确地把这个着眼点表述为："对于马克思主义，通往社会主义的道路是同历史本身的运动一致的……因此，对现实的任何真实的揭示，无论作者主观意向如何，都有利于马克思主义对资本主义的批判，是由社会主义发出的一个重击……"（*Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. by K. M. Newton, Macmillan Press LTD, 1997, p. 164.）

② *Marx & Engels on Literature & art*, ed. by L. Bakandall & S. Marawski St. Louis: Telos Press, 1973, pp. 112—116.

手法("真实地再现典型环境中的典型人物")全景式地反映刚刚失去不久、甚至正在发生的社会现实，表现各种矛盾斗争中的阶级和人，揭示资产阶级的反动和无产阶级革命斗争的真理。历史性的巨大题材、宏伟的结构、客观的叙述和明确地政治趋向，是革命化的现实主义文学的基本特点。茅盾创造的"社会剖析小说"是现实主义文学中国化的早期产物。① 这种小说的意义正在于暴露资本主义社会的罪恶，从而鼓动大众革命的要求和激情，也就是说，它的基本作用仍然是批判性的。

但是，无产阶级取得政权之后，文学的使命相应地就要发生转换，即要把重心从批判资本主义现实转换到歌颂和展望社会主义远景。因此，在理论上给予现实主义概念以"社会主义的"限定，在实践上按照社会主义革命的政治、政策需要规范和领导文学创作，就成为社会主义的基本文艺政策。毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》，实质上肯定这个限定，并确立了它在新中国文艺中的纲领性地位。以"社会主义"限定"现实主义"，实现的是在社会主义前提下文艺的政治化。文艺的政治化，即指把文艺纳入政治体制内，文艺从题材、主题到手法、形式都必须遵循政治的要求，为政治需要服务。《讲话》的基本精神是明确规定文艺必须服从于革命的政治，为人民大众(工农兵)服务。在这个精神下，它主张两个原则：第一，文艺必须以工农兵的生活为惟一源泉，作他们的代言人，真实地反映他们的生活；第二，文艺对现实生活的反映应当比生活更集中、更典型、更理想，更带普遍性，以此教育群众，帮助群众推动历史的前进。② "集中、典型、理想、普遍性"，抽象地讲，是以马克思主义的世界观为尺度的；具体地讲，是以革命政治特定时期的目标和政策为尺度的。因此，第

① 钱理群等:《中国现代文学三十年》(修订本)，北京大学出版社，1998，第222页。

② 《毛泽东选集》，人民出版社，1991，第861页。





65.[秦]《将军俑》,公元前 210 年。也许,在中国文化传统中,这才是我们的父亲的形象(典型)。与希腊那些姿态优雅而不失尊贵的神像相比,它的姿态是太单调僵硬了。然而,配合着他交握在腹部的双手的,是脸部的决胜千里的从容的笑意。无疑,就文化血脉而言,这个秦俑,而不是后来的佛像,才是属于中国本土的艺术原型。

一个原则是对文艺的真实性的规定,第二个原则是对文艺的政治性的规定。"革命的思想斗争和艺术斗争,必须服从于政治的斗争,因为只有经过政治,阶级和群众的需要才能集中地表现出来。"①在此基础上,《讲话》要求文艺的真实性和政治性完全一致,实际是以文艺的政治性统一(规定)文艺的真实性。正是在政治性规定真实性的意义上,现实主义被社会主义化,文艺被政治化。

在社会主义现实主义的意义上,典型手法的政治内涵在于,典型形象不仅更强烈、更集中地表现着某类人物的"类的特征",而且它代

① 《毛泽东选集》,人民出版社,1991,第 866 页。



表了推动社会发展的客观力量。[1] 在批判现实主义中，典型是各类人物的"类的代表"；而在社会主义现实主义中，典型成为社会主义理想的代表。[2] 因此，在中国当代文学中，"典型性"即"理想性"。在建国后的前30年中，中国政治长期坚持以阶级斗争为中心、以全社会的社会主义公有化为目标的路线，个人和集体的关系被限定在阶级斗争的层次上，把集体主义反对个人主义的斗争确定为无产阶级反对资产阶级的斗争。在此期间，塑造在阶级斗争和生产斗争中大公无私、立场坚定的英雄人物，就成为文学的基本任务。在这个时期，典型不仅具有广大群众应当学习的榜样的一般意义，而且具有代表和表达集体中心意志的特殊意义。准确讲，在个体与集体的矛盾关系中，典型是代表集体站在个人的对立面，或在个人之上发言的。随着极"左"路线错误的发展，个人与集体关系的矛盾被极端强化，典型的非个人性，反个人性也相应加强，直到成为超个人的完人("高大全")——图解政治观念的形象。从《红旗谱》(梁斌)、《青春之歌》(杨沫)、《创业史》(柳青)、《艳阳天》(浩然)到《金光大道》(浩然)，我们可以看到当代中国长篇小说创作的反个人化轨迹。在这些小说中，主人公的个人生活和个人情感，不断被削减和压抑，或者他们成为从里到外完全政治化的生命，或者把个人生活、个人情感放在陪衬政治的次要地位。比如爱情，在主人公的生活中，一再以"牺牲"的模式被描写，直到最后在"个人主义是万恶之源"的口号下被宣判为禁区。

现实主义的典型化手法被赋予社会主义革命的政治内涵，并且



---

① 卢卡契认为："在这个词的技术学意义上，当他的最根本的品性是由在社会中起推动作用的客观力量决定的时候，这个人物是典型的。"(*Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*, ed. by K. M. Newton, Macmillan Press LTD, 1997, p. 165.)

② 在中国当代文学中，典型包括正面典型和反面典型。但，反面典型只是正面典型的陪衬，是根据塑造正面典型的需要设计的，没有独立意义。所谓"写典型"，就是"写正面典型""写(主要)英雄人物"。

被推崇为革命文学的惟一科学的创作方法，实际上是在把文学创作公式化的同时，用社会科学（革命的理论活动）代替了文学创作。在这个文学思想的指导下，文学不仅必然是高度政治化的，而且必然是极端概念化的。这是由中国当代文学曾经长时期“学政策、写政策”的史实证实了的。在这个大前提下，文学的美学观念被驱逐了，文学的现实的战斗精神也被驱逐了。虽然美学观念要求于文学的是培养超越现实的人生境界，现实的战斗精神要求于文学的是作家自我生命真诚地投入现实斗争，但在把文学完全政治化、概念化的原则下，这两种文学观念都被认为是资产阶级的自由主义（个人主义）的文学观念，都在被批判、打击之列。

文学是可以服务于政治斗争的，无产阶级也应当根据它的政治斗争的需要掌握和运用这个工具（武器）。但是，革命文学必须考虑的问题是：第一，人能不能完全成为（社会）科学的对象；第二，文学创作应不应该完全成为（社会）科学的活动？换言之：现实生活中的人是抽象思想（纯粹理性）的存在者，还是情感丰富（具体感性）的存在者？如果人不仅是具有抽象思想的存在者，而且是一个感性活动的存在者，那么，文学的革命力量必须来自于它对这个现实的尊重，来自于它本身也成为一个感性活动的实践过程。这就是胡风的文学“主观战斗精神”论的着眼点。他认为，真正的现实主义，即新文艺的战斗生命，是主观精神和客观真理的结合或融合。“结合”的含义是：把客观的历史内容化成强烈的主观思想要求表现出来，从而反映客观真理。胡风强调指出，文学创作作为这个结合过程，是紧张的生活过程。在这个过程中，作家从对于客观对象的感受出发，凭着他的战斗要求突进客观对象，和客观对象经过相生相克的搏斗，体验到客观对象的本质内容，把客观对象变成自己的东西表现出来。这个过程，既是对于对象的体现和克服过程，又是作家自我的不断扩张、自我斗争的过程。“在体现过程或克服过程里面，对象底生命被作家所拥

人，使作家扩张了自己，但在这个‘拥入’的当中，作家底主观一定要主动地表现出或迎合、或选择、或抵抗的作用，而对象也要主动地用它的真实性来促成、修改、甚至推翻作家底或迎合、或选择、或抵抗的作用，这就引起了深刻的自我斗争，经过了这样的自我斗争，作家才能够在历史要求底真实性上得到自我扩张，这是艺术创造底源泉。”①

胡风提出“主观的战斗精神”论的目的，是在社会主义革命文学的大前提下，为文学实现革命的使命而维护一种强胜的创造力和表现力。就理论精神的源流而言，胡风是继承了鲁迅文学的现实的战斗精神的。两者根本性的共同点在于：两者都坚持文学和现实的统一性，都坚持这种统一性体现为作家自我精神人格真诚投入现实革命斗争的搏斗和进取。胡风说：“诗的表现能力必然地是人生的战斗能力（思想力、感觉力、追求力……）底一个表现，只有首先成了人生的战斗能力的东西才能够被提升为诗的表现能力而取得艺术生命。”②这个表述指出了革命文学最基本的生命力源泉。但是，文学的极端政治化是不允许在统一的政治观念、甚至政策原则之外去寻求、或肯定任何文学力量的基础和来源的。因此，胡风的文学思想被压制了。无疑，压制胡风只是表面的现象，更深一层则是对鲁迅开创的具有独立人格的现实的战斗精神的压制。由于丧失了现实的战斗精神，实际上是丧失了文学真正的革命要求和力量，极“左”时期的当代文学在典型化这个法宝下面不可避免地远离了现实主义，而成为虚假的政治的宣传机器。文学的现实性在这种文学的高度政治化的背景下被剥夺了。这无疑是革命文学实践的一个大悲剧、大教训。

① 胡风：《论现实主义的路》、《关于几个理论性问题的说明材料》，《胡风选集》第一卷，四川人民出版社，1995。

② 《胡风选集》第一卷，四川人民出版社，1995，第248页。

走向无限

从1949至1978年的30年间，与全社会生活以阶级斗争为纲一致，是(社会主义)现实主义典型化原则作为惟一正确的文学观念统治中国文学的时代。在这个时代，文学的美学观念和强力战斗精神处于被压制、打击的地位。1978年开始的以现代化为目标的改革开放，为思想解放提供了空间。作为思想解放的一个重要内容，在人道主义和独立批判精神这两面旗帜下，文学的美学观念和强力战斗精神，又重新得到肯定、张扬。20世纪80年代初期的文学创作，虽然开始受到更晚近的西方文艺思潮的影响和刺激，但是，它所呈现出来的蓬勃生机和丰富色彩，概括地讲，不外是这三种文学观念相互激发、竞争的体现。美学观念和强力战斗精神对典型化原则的反叛和挑战，产生了朦胧诗运动，导致了伤痕、反思小说的出现。当时影响较大的小说，一方面是对在当代社会生活中被打击、压制的绝美醇厚的人心、人性的美丽的书写和讴歌(鲁彦周《天云山传奇》、古华《芙蓉镇》等)，另一方面是从民众立场对当时绝对集体主义的政治原则、社会规范的质疑和批判(张一弓《犯人李铜钟的故事》等)。因此，美和个体(个性)的价值被重新确立、肯定和张扬：既主张美的超阶级、非政治的普遍价值，以爱美为人性本来共有的品质，又肯定个体在现实生活中的独特性，即个人作为一个活生生的人，是一个感性的存在者，是不能被抽象普遍的理性概念和原则所统一和规定的。这个时期的文学写作，正如当时的整个思想解放运动一样，包含着个体化和普遍化、感性化和理性化的深刻矛盾，这两对矛盾也是整个现代社会、文化的基本矛盾。但是，当时并没有形成对这两对矛盾的自觉意识，相反，在80年代初的中国文学中，个体化与普遍化、感性化与理性化的两极运动被实现为一种合力运动，即对极“左”政治的叛逆和

对文学政治化的反拨。所以，尽管包含着矛盾，80 年代初中国文学的合力运动形成了具有双重意义的文学的“向内转”：A. 文学母题的中心由社会政治生活转向个体内心情感，B. 对文学本身的审美价值和艺术特性的推崇。

文学的“向内转”挑战和否定现实主义典型化原则。因为坚持审美普遍性原则，“向内转”否定现实主义的社会学、尤其是阶级斗争理论前提，认为文学的主题和形式都具有超时代、超阶级的普遍性，而追求这种超越的主题和形式，是文学的根本任务，是文学向文学本体的复归；又因为坚持个体、个性的独立价值，“向内转”否定现实主义用整体和集体的属性来归纳个体，把不可归纳的个性简化为共性——典型。文学的“向内转”在 80 年代初的中国文学运动中，无疑是对极“左”政治形成的现实主义典型化原则独霸文坛而导致文学创作力的萎缩、甚至濒临死亡的局面的反拨——它重新开启了文学创作的内在源泉和内在空间。因此，80 年代初期的中国文学产生了一个色彩丰富而生机勃发的局面。但是，在矛盾冲突中，“向内转”同时又包含着对文学的审美抽象和个人化追求。审美抽象，即把文学作为纯粹的审美活动，消除和切断文学与社会时代的内在联系；个人化，即基于极端的个性独立意识，把个体自我绝对化（抽象）为孤立自在的存在。随着社会思想解放运动的普遍化，更随着西方现代主义文艺思潮的大量引进，而且被合法化，文学的“向内转”实际上是向审美抽象和个人化两个平行方向极性发展，这个发展使它终结为形式主义游戏的先锋写作和极端化的自我表现。这两个现象是现代主义文学的基本特征，因此，在 80 年代初，通过文学“向内转”，中国新时期文学实现了向现代主义文学的转型。

在一定意义上，现代主义文学的实质是以个体自我为轴心对存在的根本意义的追求的表现。但是，由于传统的整体感（社会认同）的瓦解，个体与社会整体之间的内在联系已经断裂，存在意义在个体



66.［意大利］布丘尼(U. Boccioni):《空中连续性的独立形态》，1913年。现代性是关于时间的哲学意识，是时间取代一切成为人本身的绝对存在的现实。波德莱尔称现代性为:瞬间、偶然和变化。无疑，这座雕像是现代人的原象。

化的同时也失去了先天的(普遍必然)的基础。因此,现代主义文学的意义追求总是展现为一个根本性的悖论,让个体体验到无所不在的荒诞感。在中国新时期文学中,这种荒诞感先是作为一种反叛性的标志被书写在作品中,很快就成为一种不能摆脱的普遍情调浸透在作品中。中国文学选择和认同荒诞感,既根源于荒诞所提供的自我反叛(扩张)的可能性和空间,又根源于荒诞感不期而然地成为了个体自我存在的基本境遇:因为意义不再是内在和必然的了(刘索拉《你别无选择》)。身处荒诞之境,不仅现实主义的典型原则失去了前提,而且美学观念和强力战斗精神也失去了前提。取而代之的是一种纯粹物理性的游戏的观念成为文学的基本观念。形式主义实验的先锋写作即是这种纯粹物理性的游戏观念的体现,它拒绝和放弃了意义(无论是情感的、还是理性的)的追求和认同,把写作实现为叙述人自我反现实虚构的叙事游戏(马原《虚构》等)。

通过先锋写作的形式主义游戏,在新时期文学内部,美学观念丧失了内在价值和超越意义,强力战斗精神也失去了赖以确立的基本立场和冲击力度,典型化则在摆脱了现实性内涵的前提性制约状态下成为一种叙事游戏。准确讲,20 世纪中国文学的美学冲突在先锋写作之后转换成为无意义的美学游戏。自 80 年代后期以来,伴随着先锋写作向新写实小说转变,新生代—另类小说的出现,诗歌反抒情、叙事化的滥觞,在各种旗号下迎合时尚趣味的散文潮流,现代中国文学的三个美学要素,即美学观念、强力战斗精神和现实主义典型原则,在表面上是分别被强化了,但是,在实质上是一种缺少内在生命的虚伪扩张,因为我们不再能够在相互之间看到真正的冲突和张力,而是自始至终的各说各话,喃喃呓语。以池莉的系列小说为代表,90 年代的新写实小说在进行着对生活的美丽的书写,但是,这种书写不是以提炼、升华人生为目标,而是给在现实中由于无限欲望的挤压而身心疲惫的读者以短暂而虚华的抚慰。与此同时,90 年代中



期开始的现实主义写作回潮，在恢复文学对新时代的现实主义描述和批判的口号下，实际实现的不过是某种政治概念与世俗欲望的混杂糅合的产物。在20世纪末的中国文学中，张承志的写作是对鲁迅的强力战斗精神的继承，但是以他的《心灵史》为代表，这个继承包含了由对现实绝望的激奋而进入宗教牺牲的狂热，把自我与世抗争的可能交付于对神主的皈依——恰是鲁迅所拒绝的跳跃。另一方面，在新生代—另类小说的写作中，叛逆性的恶的力量被扩张、释放出来。但是，这种恶的力量是纯粹个人的，并且是以追求满足自我本身的欲望为内涵的—它达不到社会整体，也无意于达到。

当前中国文学的写作，在消费—享乐主义的围困中，沉浸于个人化的言说，而找不到超越的桥梁。无疑不乏挣扎的努力和声音，如王安忆、余华等人在90年代的写作。但是，即使在他们的写作中，也不再具有中国现代文学时期的那种沉厚坚实的美学元素作为支持，甚至也没有诸种美学元素的真正冲突。因此，他们的作品并没有如所期许地具有文学的创化力量。王安忆的《长恨歌》和余华的《许三观卖血记》，虽然在20世纪末的“丰富而贫乏”的文化空间中博得了一时赞誉，但是这两部作品在其风格纯化的叙述中所达到的优美动人的女性或男性人生叙述，是以对主人公生命历程的简化和图式化为代价的。这足以见到当前中国文学缺少人生/生命感受的深度和强度。时代真正要求于文学的正是这人生/生命感受的深度和强度。中国现代文学三要素的美学冲突，使文学写作突入时代生活的深处，从而创造性地感受和表现着人生/生命的深度和强度。因此，当前写作应当向现代文学学习，或者说，应当跨越时代的隔离返回到现代文学美学冲突的基础上，在这个基础上感受和表现我们的当代人生和生命。惟此，我们才能期望于当前写作的丰富生动的创造。

第四章

消费时代的艺术命运

1.生活的审美化

“审美文化”概念的历史，应当追述到席勒在1793—1795期间撰写的《美育书简》[1]。在这部著作中，席勒首次提出了“审美文化”概念。产生这一概念的历史背景，是现代性启蒙运动在欧洲的深入发展。启蒙运动的发展，一方面导致了以新兴学科独立为标志的现代文化的分化，另一方面导致了在欲望原则和理性原则的双重压抑下的现代人性的分裂和创伤。文化的分化使审美文化的确立成为可能，而现代人性的分裂和创伤又需要审美文化成为一种统一的机制和医疗手段。席勒正是在这两个前提下提出“审美文化”概念的。

文化分化是文化现代性的基本标志之一，美学学科的独立和系统化是现代文化分化的重要事件。从鲍姆嘉登命名“美学”，到康德在其哲学系统中明确划分认识、伦理和艺术（知情意），不仅使美学从传统的形而上学体系中独立出来，获得独立性和系统性，而且使艺术摆脱长期以来作为宗教和政治附庸的地位，获得了以自身为根据的自律性。康德给美学确立的自律原则是，审美的无利害感，形式的无目的的合目的性。如果说学科分化是现

---

① F. Schiller, *On The Aesthetic Education*, tr. R. Snell, Thoemmes Press, 1994, 10th, 21st, 23rd letter.

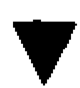


67.[希腊]《米洛的维纳斯》,公元前1世纪。这是我们非常熟悉的一个美的偶像,以至于我们看到背影就能想像它的正面形象。它的姿态实际上已经成为我们最理想的年轻女性的姿态,它如此地古典,竟变成了我们永远的时尚。

代文化的标志,那么,艺术自律性的实现,则是现代文化非宗教化,即世俗化的标志。文化的分化无疑适应了以资本主义为核心的现代社会发展目标(知识和财富的无限积累)的需要。但是,文化的分化是以人的感性与理性统一体的分裂为基础的。因此,在文化的分化中包含了现代文化对人性统一体的创伤。这种创伤表现在两个方面:由于感性与理性的分裂,现代人一方面重新成为失去理性统一法则,完全听任于感性欲望冲动的原始人,另一方面又成为被剥夺了感性需要的完全受控于理性原则的野蛮人。

席勒的思想,是从这里开始的。他继承了康德的艺术自律原则,但与康德强调知情意三分不同,席勒坚持这三者的统一。他认为,理想的人(完整的人)是知情意完美结合的统一体。在这个统一体中,包含着三种协调的基本冲动,即以自然原则为基础的感性冲动,以理性原则为基础的形式冲动和以审美原则为基础的游戏冲动。这三种冲动,形成三种文化状态:自然状态、道德状态、审美状态。席勒认为,在自然状态中人承受自然力量的支配,在道德状态中人的自然(本性)被理性法则支配。这两种状态都是人性受强制。审美状态是





自然状态和道德状态的结合。一方面它消除了自然的偶然性,另一方面它消除了道德的强制性。在审美状态中,人达到感性和理性、形式与自由的统一。因此,只有通过审美状态,人才有可能成为完整自由的人,同时,也只有完整自由的人,才能真正进入审美状态。

正是从这一认识出发,席勒提出了"审美文化"概念。根据席勒,审美文化是与道德文化、政治文化相对的一种文化。这三种文化分别以审美状态、道德状态和政治状态为基础。席勒认为,现代社会发展使人性分裂和伤残,文化的首要任务之一就是使人在纯自然状态生活中也服从于形式,即使远离美的王国的时候也成为审美的,而这正是审美文化的职能。因为审美文化使一切事物服从美的法则。在其中,自然和理性的法则都不能约束人的选择,并且审美文化在给予外在事物形式的同时赋予这个形式内在生命。准确讲,在审美文化中,人以美的形象(活的形象)为感受对象,并且以自由想像的关系与之游戏。因此,人一方面摆脱了对自然物的实在的需要,另一方面也摆脱了道德或政治原则的强制性,进入想像力对形式的自由游戏。所以,席勒一方面把审美文化作为实现人类理想文化的基本途径,同时又把审美文化作为人类文化的最高理想境界。在《书简》最后一封信(27th letter)中,席勒直接提出了"审美王国"的理想,这是"审美文化"观念的扩展,实际上是试图用审美文化统治、同化道德文化和政治文化。

席勒坚持的核心是现代文化启蒙的社会理想:人性的完整和自由。但是,他所奉行的仍然是资本主义的社会意识形态。这就使他的理想找不到现实的基础。审美文化能否最后成为普遍的社会文化,席勒也没有把握。在《书简》结尾,他自问:但是美的国度是否如其显现的一样真正存在呢?他的口答是,作为一种需要,它存在于每

个优美的心灵中；作为一种成就，它只存在于少数精英的圈子中。[①] 可以说，席勒的审美文化是理想的精英文化，他把这种精英文化作为对社会大众作自由启蒙的基本途径。

在席勒之后，19世纪中期，英国文化学派的中坚人物，阿尔诺德(M. Arnold)发展了这种文化的精英主义立场。他在于1869年出版的《文化与无政府》一书中，明确主张，随着现代机械文明的发展，技术的提高和物质的丰裕，带来的是社会文化的堕落和无政府状态。边沁主义的享乐原则支配了文化观念，结果是"工人阶级也开始获得和使用随心所欲的英国式人权"。与席勒一样，他主张文化的基本功能是完善人性。他认为，由于现代社会的文明完全是机械化的、外在化的，把人带向无止境的更多的欲求之中，因此，文化完善人性的作用在现代社会中就更加重要。阿尔诺德直接把文化定义为"文化就是通过学习迄今为止人们所想到的和所说出的、最美好的东西而实现自身的完善的活动"。在这个定义下，他给文化做出了这些规定：愉悦的、明丽的、非功利的，以完善为目标，对于人的心灵是内在的，并且具有普遍的社会性。他特别强调文学的文化价值。因为文学比其他文化形式更具有心灵性和精神性。[②] 阿尔诺德也与席勒一样，认为这种理想文化的实现只是少数文化精英的使命。他认为，这些文化精英是尚未被机械文明毒化的剩余者。他们不是以特定的阶级精神，而是以普遍的人类精神为文化的基本取向。

很明显，阿尔诺德的文化观是席勒审美文化观的继续。正是在这个意义上，稍后的斯宾塞把阿尔诺德所主张的文化称为"审美文化"[③]。但是，俩人各有侧重。席勒倡导审美文化，主要在于反对资本

---

① F. Schiller, *On The Aesthetic Education*, tr. R. Snell, Thoemmes Press, 1994, 27th, letter.

② See, A. Muller, *A Theory of Contemporary Culture*, UCL Press, 1994, pp. 22—23.

③ 藤守尧：《大众文化不等于审美文化》，《北京社会科学》，1997年第2期。





68.［意大利］提香：《蒙大拉的马丽娅》，1530—1535年。这位马丽娅因为被七个魔鬼诱惑沦为妓女，耶稣感化了她，她正在向上帝忏悔。但是，在提香的画笔下，一个忏悔的主题变成了对青春女性的感性美丽的歌颂。

主义道德文化和政治文化对人性的压抑和伤害；阿尔诺德倡导美的文化（审美文化）主要在于反对现代机械文明对人性和文化的侵袭。进入20世纪以后，立维斯（*F. R. Leavis*）发展了阿尔诺德的反机械文明的文化思想，把它用于对大众文化的批判。在他和汤普森（*D. Thompson*）合著的《文化与环境》一书中，立维斯尖锐地指出了大众文化作为一种机械性文化，其标准化和批量化生产模式，破坏了人与自然、民间性和内在性之间的联系，“它损害的是一个有机社会的健康机体以及这个社会体现的生动的文化”。在阿尔诺德的路线下，立维斯也主张用精英主义的审美文化来抗拒机械文明的大众文化。①

从席勒到立维斯，都坚持审美文化的理想原则和精英意识。他

① 藤守尧：《大众文化不等于审美文化》，《北京社会科学》，1997年第2期。

们之所以能够坚持这种审美文化观，根据在于文化分化之后的艺术的自律性。如果艺术的自律性根本就不成立，或者说，即使在理想的传统文化环境中，艺术的自律性可以成立，但在现代文化的发展中，这种自律性已经被资本主义生产逻辑破坏，那么，以理想主义和精英主义为基础的审美文化观还能否成立？明确讲，在现代历史发展中，审美文化能否实现，在现实中的审美文化又是否符合席勒诸人的理想观念？

在这里，我们就要涉及到以法兰克福学派为核心的西方马克思主义的文化批判理论。这种文化批判理论仍然以文化与机械文明的对立为理论前提。但是，从其理论先驱卢卡奇的《历史与阶级意识》(1922)到中坚人物阿多诺的《审美理论》(1969)，文化批判理论都坚持马克思的社会意识形态思想。这种思想的核心是两个观念，一是社会意识形态的整体观，即把文化看作社会意识形态的整体表现；二是经济决定论，即从资本主义生产逻辑的历史展开来阐释文化的发展。马克思的"异化"，卢卡奇的"物化"，韦伯的"理性化"，阿尔都塞的"意识形态"和阿多诺的"文化工业"等系列概念，揭示了文化从作为人的自我解放力量到成为资本主义生产逻辑的意识形态的退化演变。用阿多诺的观念来讲，文化的否定性功能被生产的商业和技术体制所整合了——文化变成了异化现实的肯定的意识形态。

与席勒、阿尔诺德等人的文化理想主义的乐观意识相反，文化批判理论是悲观的。这种悲观意识基于这样的认识，即文化艺术的自律性必须以人在社会生活中的个性的独立性和完整性为基础。但是，正如卢卡奇一开始就指出的，现代商业社会中，个性一方面被商品生产赋予前所未有的意义，另一方面又被商品生产所建立起来的物化所取消(《历史与阶级意识》)。阿多诺更明确地指出，"个人独立的过程是商品交换社会的一种功能，终止于个人被一体化所毁灭"(《否定的辩证法》)。也就是说，商品生产需要个人的独立，但是普遍



交换必然取消人的个性价值，使之物化为商品。在这个普遍的物化历史中，是不可能期望文化艺术的自律存在的。在《审美理论》中，阿多诺一开始就指出，“随着社会越来越非人化，艺术就日益失去它的自律性。艺术这些曾经充满人性理想的基本成分已经丧失了它们的力量。”[①]

对于文化批判理论，艺术自律性的根本丧失，是现代文化状态的主要根源。阿多诺诸人，正是在这个意义上来揭示大众文化的非文化(工业化)实质的。阿多诺认为，大众文化的实质不在于它的内容平庸或趣味低俗，而在于它的工业化生产模式。“文化工业”这一概念首次出现在《启蒙辩证法》(1947)的定稿中，它代替了初稿中使用的“大众文化”概念。在他逝世前撰写的《文化工业再思考》一文中，阿多诺解释说，之所以用“文化工业”来代替“大众文化”，就是为了纠正和杜绝这样一种错误认识，即大众文化是从“大众”中自发产生的一种“流行文化”。正相反，大众文化是根据市场需要，以标准化和制度化模式生产出来的文化工业产品。[②] 简而言之，“文化工业”概念揭示了大众文化是被技术—经济一体化的资本主义生产方式所整合的文化，在根本意义上.它是非自律的文化。

文化工业的整合力量对于现代文化具有整体意义和普遍意义，在它整合流行性的大众文化的时候，它也整合了非流行的精英(先锋)文化。就艺术而言，在现代文化运动中，无论高雅艺术还是通俗艺术，都被整合在现代生产运动体系中。在这个体系中，起支配作用的是普遍交换原则，准确讲，是交换价值对使用价值的统治。在普遍交换原则的支配下，康德为艺术确立的自律原则(无目的的合目的

---

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. & ed. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997, p. 1.

② T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ed. J. M. Bernstein, Routledge, 1991, p. 85.

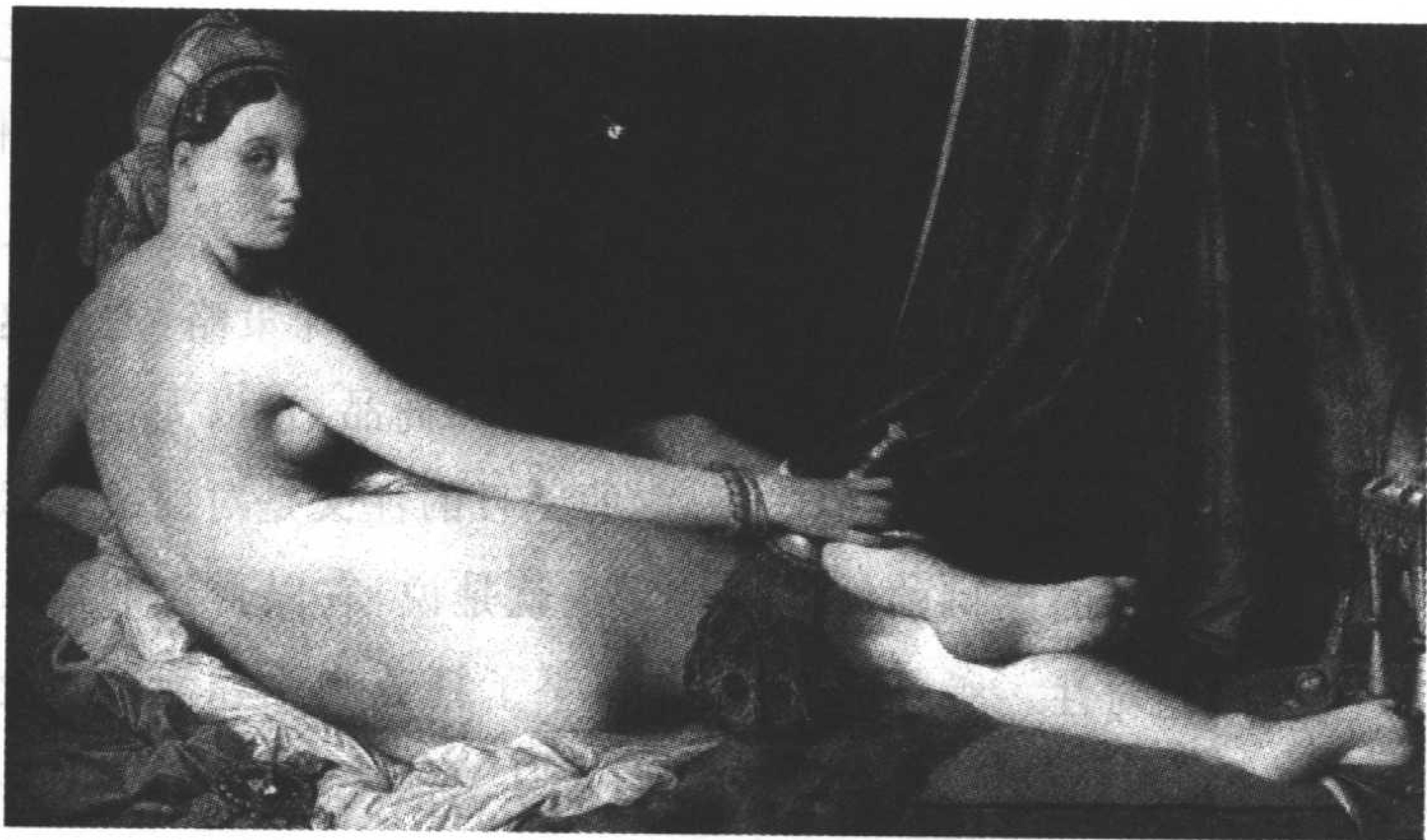
性)被纳入了资本主义生产的整体逻辑中。阿多诺认为,当流行艺术直接认同文化工业的价值原则,以媚俗的姿态进入大众市场的时候,严肃(先锋)艺术坚持自律原则不过是一个假象。事实是,严肃艺术的无目的的合目的性变成了它取得商业优势的特殊策略,通过这个特殊策略,严肃艺术把自身变成了一个绝对的商品:它以无目的性否定商品利益原则的目的性;但同时,它的无目的性又是对商品交换原则在终极意义上的无目的性的肯定。也就是说,它以否定的形式肯定了商品的绝对性。所以,文化工业填平了精英文化和流行文化之间的鸿沟,在这个意义上,大众文化不是对某种特殊文化的指认,而是对工业化的现代文化整体的指认。它指认了现代文化的一个基本特点,即现代文化丧失了它对现实的超越的、否定的功能。

阿多诺认为,文化的真正意义在于,它不仅要使自身适应人的需要,而且同时总是要对人生活于其中的物化关系提出抗议,从而恢复人的荣耀。一旦文化完全被同化和整合在物化关系中,人类生存的内在性就瓦解了。文化工业型的文化产物,不仅在附属的意义上也是商品,而且彻头彻尾只是商品。① 在文化工业的时代,席勒和阿尔诺德所理想的审美文化丧失了人类理想的价值——文化工业把它变成了文化商品。今天,不是缺少席勒所呼吁的对美的形象的需要,而是这种需要已经变成了日常的消费欲望;也不是缺少阿尔诺德所要求的愉悦精美的文化产品,而是这些产品以现代技术才能创造的辉煌景观充斥了人们的生存空间。席勒和阿尔诺德都相信审美文化能够实现人的自由和完善,因为席勒认为形象是人的自由的作品,阿尔诺德则认为真正的美的艺术是深入心灵的。但是,现实却是,生活的审美化,同时就意味着文化艺术的商业化和人的内在性的消解,而自由也随之泛滥为无限制的消费—享乐欲望。可以说,审美文化的现

---

① T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ed. J. M. Bernstein, Routledge, 1991, p. 86.





69. [法]安格尔(J.-O.-D. Ingers):《大浴女》,1814 年。安格尔这样描绘一个女人,乃至于肉体的艳丽优美变得神圣纯洁。这是新古典主义对女性美的至高理想。阿尔诺德式的审美文化概念是以新古典主义为美学资源的。

实展开,不仅没有实现席勒向往的人性的完整和阿尔诺德所追求的对机械文明侵袭文化的抗拒,相反,是人性的日益分裂和畸形,是机械文明对文化的全面整合。

正是在这个意义上,阿多诺反对以康德美学为基础的审美文化观念。他认为,审美文化,即生活和文化的审美化,是双重的自我异化:一方面,审美文化的无目的性(无利害感)原则的实现,不过是自我从现实生活(政治和经济)的边缘化和异化;另一方面,这种无目的性的自我异化又进一步肯定了现实的合理性。也就是说,审美文化对于以工业革命为核心的进步文化是一种否定,但是,这种否定是抽象的否定,它必然要转向它的否定对象。在文化工业时代,艺术不可能在它所反抗的现实世界之外占据一个优越地位。“艺术的反抗因此必然在一定程度上同化于它所反抗的对象”。为了在这种悖论中保持艺术的抗拒力量,艺术所坚持努力的不是对现实的审美化虚构,

而是对现实的反审美的陈述。所谓反审美的陈述，即征用死亡意象，采用碎片话语。现代艺术先天地倾心死亡。阿多诺说，在今天，如果艺术是可能的，它就必须走到文化的边缘，介入野蛮领域。艺术的基本职能是保护生命，抵抗死亡；但是当它履行职责的时候，它不得不与死亡联盟。"只要追寻艺术的可能性，任何人都不得不承认：希望在死亡中，这是必然的代价"。①

在中国，审美文化概念的真正引入，是20世纪80年代后期，始于金亚娜等学者对前苏联美学的译介，尽管席勒美学的译介远早于此。这一概念之所以如此迟缓地进入中国美学界的视野，原因在于：其一，此概念即使在西方美学界，也不是一个普遍使用的概念。特别是战后，随着法兰克福学派文化批判理论在西方世界的普遍影响，审美文化逐渐由一个肯定性概念变成了一个否定性概念，并且作为过时的审美主义的乌托邦观念被置于批判和拒斥的地位。取而代之的是具有现实针对性的"大众文化"、"文化工业"等概念。其二，在80年代后期以前，文化，尤其是"作为问题性的现代文化"，还没有进入中国美学界的意识，它当时关注的是"美的本质"等超现实的形而上学问题。只有到了80年代后期，由于国内现代化运动深入展开，更由于进一步与海外世界沟通、文化的现实问题的压力所逼，中国美学界才真正开始有了"文化"意识。"如果文化成为我们的理论问题，只是因为它已经成为现实的社会问题。"②

前苏联美学具有两个理论基础：一个是由康德开始而由黑格尔完成的德国理想（浪漫）主义美学，一个是革命化的法国批判现实主义美学。而这两个美学理论都是前20世纪的文化理论，它们的政治

---

① T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. & ed. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997, p. 1, p. 252.

② See, A. Muller, *A Theory of Contemporary Culture*, UCL Press, 1994, pp. 22—23.

性糅合决定了前苏联美学具有革命浪漫主义和审美乌托邦的双重色彩。[1] 带着这种双重色彩，在前苏联美学体系中，审美文化概念并不具有对 20 世纪，特别是战后文化、艺术的具体意识和针对性。中国美学界对审美文化概念的初步使用无疑深受前苏联美学的影响，其影响表现在两个方面，一是理想主义地使用审美文化概念，把审美文化作为人类未来发展的文化乌托邦；二是泛化地使用审美文化概念，把这个具有特定历史内涵的概念泛化为一个泛指所有人类审美—艺术活动的概念。

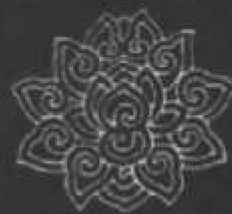
审美文化经历了从理想到现实（观念到生活）的历史演变。要正确地使用这个概念，首先必须对其历史演变有一个清晰的认识，其次，而且更为重要的，是对当代文化现实的清晰认识。泛化地使用审美文化概念，将导致这个概念的抽象化，最终成为一个无意义（无独特内涵）的概念；理想主义地使用审美文化概念，将使这个概念的所指成为纯粹的经典文本观念，而不能触及当代文化的现实。特别要指出的是，理想主义的审美文化观念，基于启蒙文化的精英主义立场，必然排斥大众文化。这种排斥，忽视了审美文化的大众文化演变。但是，这种排斥的现实效果却是适得其反的。它产生两个背反的结果：其一，它的精英意识为大众文化的文化操纵提供了理论口实——它实际上为大众文化的明星体制作美学辩护；其二，它的审美主义的乌托邦使大众文化的唯美主义运动变成关于人性理想的堂皇叙事。文化批判理论揭示了这一事实，即席勒和阿尔诺德寄予厚望的自主的“精英”本身变成了被动的“大众”：大众传媒操纵的对象。文化工业的虚幻性就在于在大众中维持“精英”的幻象。理想主义的审美文化观念，由于它以“精英”作为基本话语，必然强化而不是削弱这种幻象。

---

① 见前苏联《简明美学辞典》，中译本，“审美文化”辞条。



70.［意大利］拉斐尔：《西斯庭圣母》，1513—1514年。这位怀抱着圣子的圣母在云端之上如此悲忧地俯瞰着天下苍生，仿佛对今世我辈的沉迷不醒有无限的担忧。古典之美竟又含着如此深刻的悲伤，是这浮华时代的心灵所不能体会的。



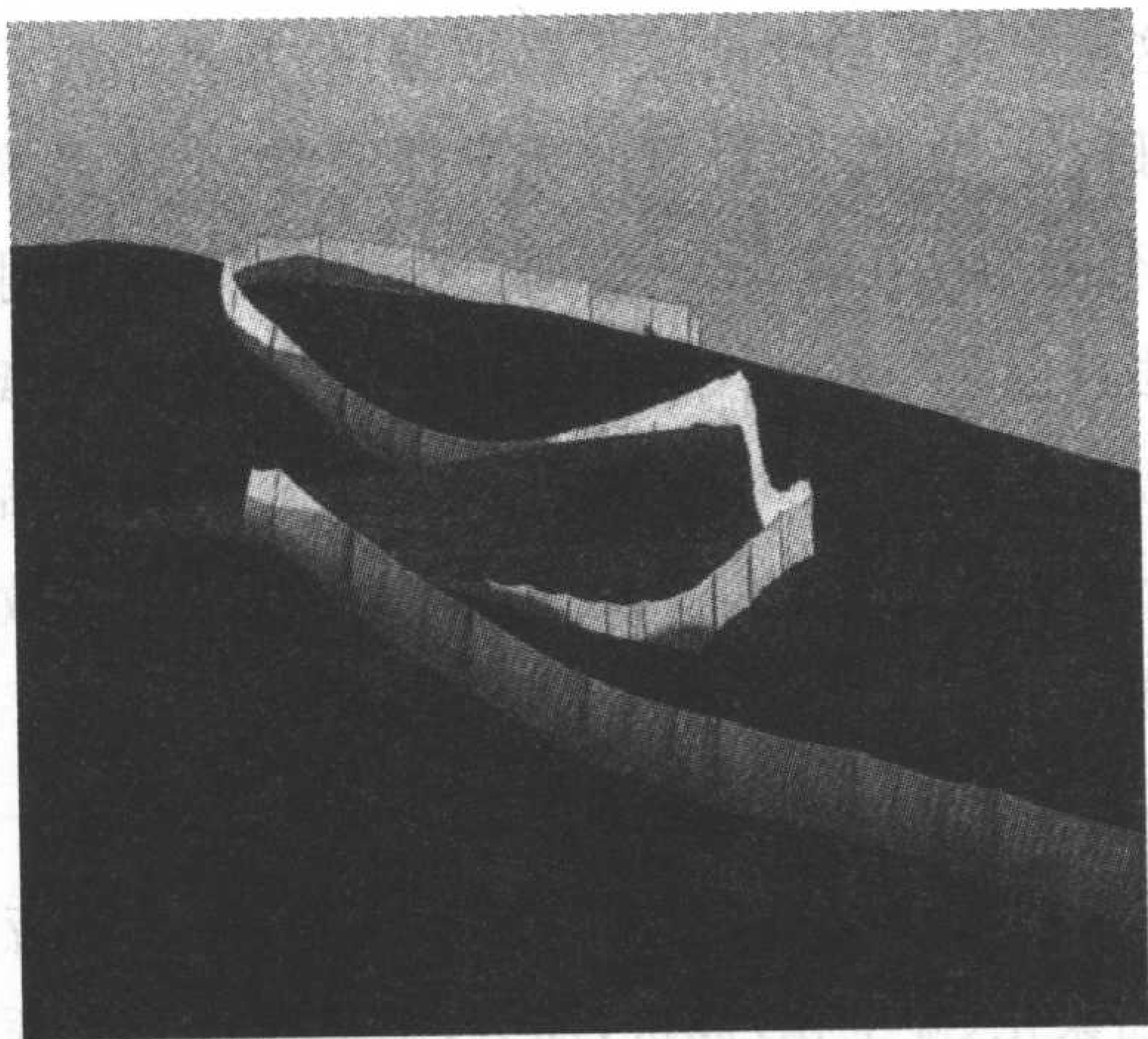
在历史与现实结合的考察中，对审美文化应当确立这样的基本认识：一、承认审美文化的现实性，即审美文化是当代文化生活的现实；二、同时承认审美文化的非理想性演变，即审美文化的生活化是对审美文化理想的否定性展现。因此，在当代文化艺术研究中，坚持审美文化概念和否定性地（批判性地）使用这个概念，是真正积极的文化立场。这种立场的积极性在于，它同时反对审美主义的乌托邦和文化虚无主义——它在对人类生命的真实关怀中建设人类生命的意义，它是对当代文化的批判性重建。

2. 全球化的审美风景

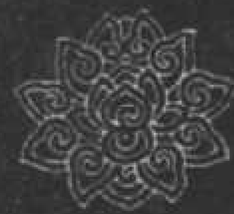
全球化是在现代化运动中，不同国家/民族从生产到生活，经济到文化的普遍化（共同化）发展，它在世界范围内展现出现代性的一体化景象。但是，全球化在技术—经济层面和文化—精神层面的意义是不一致的。在技术—经济层面，全球化以无限发展为目标，趋向于尺度同一、体制同一的整体化运动。在这个运动中，同质性，是全球化的实质。在文化—精神层面，"无限发展"是全球化的基本意识形态，因为"无限"在根本意义上的未定性和不可完成性，这个意识形态运动必然形成发展意识形态对地域性意识形态的普遍抽象，使地域性文化—精神持续面临意义（价值）虚无的危机。因此，在文化—精神层面上，全球化的根本意义是消解地域内涵和本土属性的抽象性。保罗·利科尔（*P. Ricoeur*）指出，"这是一个事实：任何文化都不能承受和同化现代文明的震动。"①

在上述两个层面之下，还有一个构成全球化基础的层面，即现代性的时间—空间模式。传统的时空模式，是以地方性的种族生存模式为内涵的，与个体生存具有"当地"同一性。现代时空模式消除了传统时空模式的地域内涵，是一种全球普遍化、标准化并且纯数量化

① P. Ricoeur, *History and Truth*, Northwestern University Press, 1965, p. 277.



71.［美］加利弗尼亚:《奔跑的边界》,1972—1976。全球化意味着传统边界的扩张或瓦解,因此奔跑变成了边界的本质。



的时空模式。因为预先消除了地方性的特殊内容,这是一个"虚空化"的时空模式。然而,正是这个普遍而"虚空化"的时空模式奠定了全球单一"世界"的基础。[①] 在全球化中,技术—经济的同质性发展和文化—精神的抽象性演变,都是以现代性时空模式为前提的。就此而言,我们才可以说,全球化是现代文明发展中形成的一种基本存在(包括生产和生活)模式。

在根本意义上,以一个普遍而虚空的时空模式为前提,现代文明构成的世界是无限而虚空的世界——没有内在意义的世界。对个体而言,全球化应被理解为以这个现代世界为基础的"在世界中存在"的情态。在世界中存在,使个体直接面对世界的无限性。因为这个直接面对,个体的存在渗透了"一切都是可能的,一切都是无依据的"的悖论感。在20世纪百年历史中,随着以电子—计算机—信息技术为主导的20世纪高科技革命发展,特别随着90年代东西冷战结束、

① [英]安东尼·吉登斯:《现代性与自我认同》,中译本,三联书店,1998,第29页。

全球经济一体化重建，这种根本性的悖论感不断被强化，并且形成了个体自我认同的基本障碍。一方面，在世界的无限性面前，个体仍然是一个在当地时空中的有限的存在者；另一方面，现代传媒和商业时时刻刻都把远距离的“世界生活”植入个体生活的时空中，提示并赋予他“在世界中存在”的意识。这种在场与缺席、当地与异地的生活情景的交织，既形成了个体生存的现象世界的无限生成状态，又导致了日常化的自我认同危机。



全球化与自我认同，是世界现代性运动的两极。如果说，技术—经济的一体化发展已经是当今世界各国别无选择的选择，而且相应地面临着文化—精神的抽象化（虚空化）危机，那么，怎样在这个被预先虚空化的“世界”中重建自我认同的文化—精神的象征体系，实际上成为全球化语境中文化运动的根本主题。20 世纪世界文化，由西向东展现出现代主义和后现代主义交错（矛盾）的运动，就是这种悖论式实践的整体表现。现代主义的中心意向，是通过持续不断反叛的先锋行动，解除个体和一切本土文化、历史传统的自然联系，肯定并追求普遍化、虚空化的世界空间。后现代主义则试图在这个虚空化的世界中重写或重塑自我认同的象征/形象体系。[①]

叙述风景中的文化诗学

20 世纪 90 年代的中国社会转型，从根本上改变了中国人的基本生存空间和日常生活方式。尽管在市场化、全球化和信息化等现代化基本指标上中国社会还与欧美发达国家有很大差别，但 90 年代的

① 本小节内容来自肖鹰：《真实与无限》，中国工人出版社，2002，第 166—169 页。

中国人是真正地“现代化地”生存着了；尽管直到今天中国人还有种种所谓“前现代”的问题，不少人仍然操心于衣食温饱，但是，诸如民族性、个性意识、文化身份、环境危机等现代（后现代）性问题已经成为当前中国人不得不面对的，而且使之忧心忡忡的问题。传统中国社会常用“杞人忧天”一词来贬斥那些多虑的人，因为在传统观念中，“天”是不需要忧虑的，所谓“天不变，道亦不变”。现代化作为一只“狼”，对中国传统文化意识根本性的冲击，就是以社会无限变化的意识取代了社会基本稳定（固定）的意识。

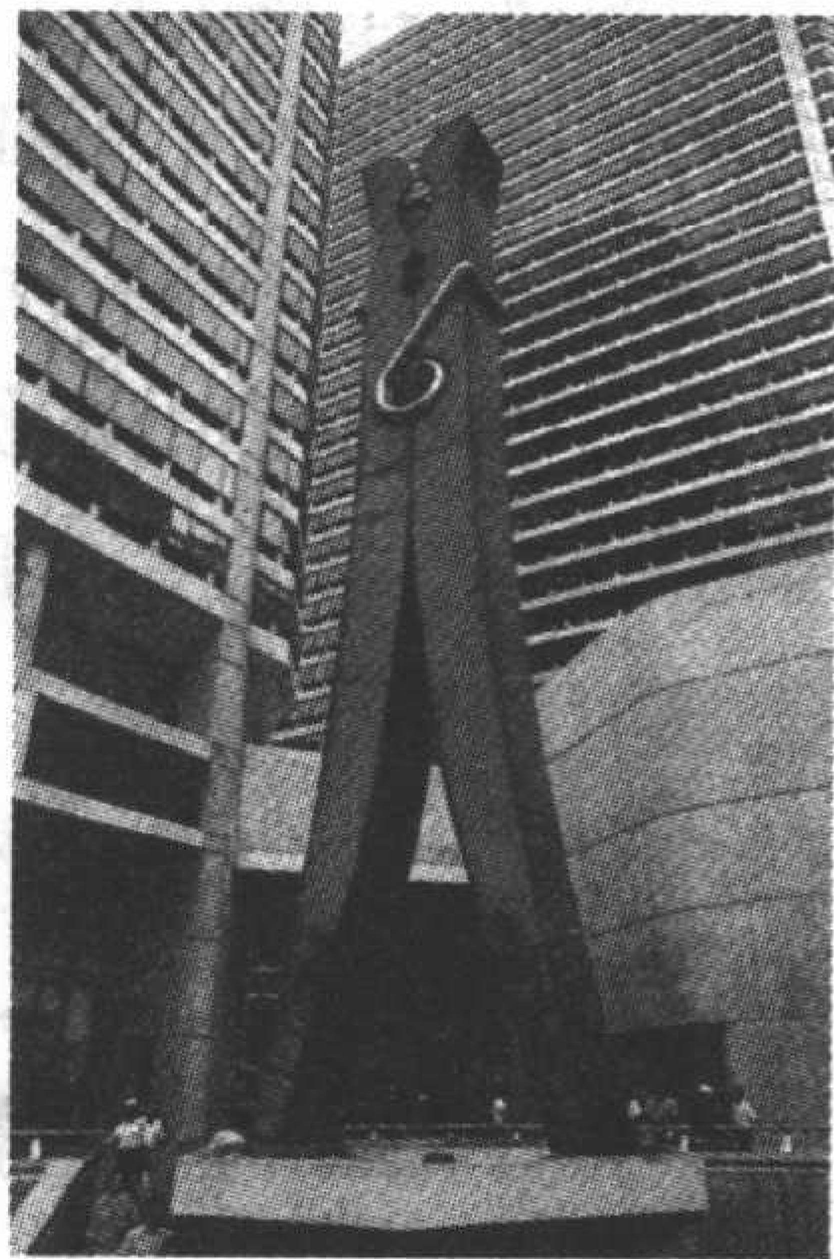
无疑，正是90年代中国社会的高速变化和它的无限性远景使中国社会个体在面对一系列社会生存问题的同时，面对一系列文化生存的问题。个体文化生存的基本问题是：文化价值体系的缺失，文化身份的混乱和文化象征—表现体系失效。在90年代，在个体与集体、民族性与国际化、传统性与现代性、经济与道德、科技与人文诸种矛盾之间，个体自我的价值选择既失去了前提，又没有使之平衡的机制。与此相应的，是自我的文化身份的混乱和瓦解，在基本文化认同上成为无名的漂泊者。这不仅为文化的时尚化运动提供了广泛的个体心理基础，而且使个体自我的文化象征—表现能力丧失：关于自我，它无话可说。所以，90年代中国文化景观极端地呈现出“热”与“冷”的双重性：“热”是获得自由的自我表述的欲望冲动和这种冲动借助于市场经济、大众文化活动的泛滥；“冷”则是在众声喧哗中的个体自我无话可说和内心深处空无一物的寂寞。

在过去的传统文化背景上，文学有相对稳定的价值体系作为意义基础，作家（包括诗人）的文化身份是相对明确的，写作的基本职能则是在一定的象征—表现体系中叙述或表现这个价值体系和作家的文化身份。也就是说，写作的对象和内容在根本意义上是确定的，叙事策略和表现手法的问题—怎么写的问题，即所谓文学写作的文学性（审美性）问题则是更突出的。传统写作文学性问题的突出，肯定





72—1.[法]艾菲尔(G. Eiffel):《艾菲尔铁塔》,1889 年。这座曾是世界最高(940 英尺)的铁塔,在 19 世纪末树立在塞纳河畔之后,装置在它内部的四部电梯每天不断把人送上塔顶观光。它带给现代人的绝不只是视野的提升和扩张,而且是人和世界的自然空间关系的破裂。它与哥特式教堂的尖顶的意义是不同的。



72—2.[美]奥尔登伯格(C. Oldenburg):《衣夹》,1976 年。这个使人失去尺度感的衣夹,是对艾菲尔铁塔的恶意模仿。它用自我嘲讽的方式控诉着艾菲尔铁塔及步其后尘的现代建筑破坏了我们的自然的空间感。这是一个再度令人从根本上感到陌生的世界。

并且强化了文学作品的美学批评的必要性和价值。因为在对象和内容相对确定的意义上,怎样写,或如何更好的象征或表现这既有的对象和内容,则成为写作的基本职责。因此,相对稳定、封闭的社会体制,不仅为文学提供了相对稳定的对象和内容,也把文学限制在象征—表现的美学层面,使美学批评成为文学批评的主导甚至惟一的批评形式。

90 年代产生于个体文化生存问题的“热”与“冷”的双重性文化景

观为文学写作提供了另一种文化背景。在这个背景上，写作的首要问题（真正问题）不是怎么写的问题，而是写什么、为何而写的问题。也就是说，由于个体文化生存问题的悬而未决，写作不仅要解决意义表现的问题，而且要解决意义建构的问题。90 年代中国文学写作在新潮小说、新写实、新体验、新状态、新现实、新生代、新人类等等“新”旗帜下的似是而非的潮流更替和“突破”，当然有很大程度上的商业运作的人为因素，但也的确反映了文学写作在新的生存空间中缺少文化意义支持的困厄和寻求突破这困厄的持续冲动。如果以象征—表现的美学批评原则来审视 90 年代中国文学写作，我们会面对主题缺失和意义虚无的尴尬。这种尴尬，不仅是我们面对完全商业化写作的“俗”文学和极端反叛的“另类写作”时的遭遇，而且也是我们面对那些被广泛推崇的“严肃”（“精英”）作品中的佳作时的遭遇。比如在 90 年代作品中享有盛誉的作品，王安忆的《长恨歌》[①]，余华的《许三观卖血记》[②]，阿来的《尘埃落定》[③]。这三部作品在叙事技巧上的精巧、别致，语言的隽永、敏锐，以及诸多情景、意象锻造的晶莹幽妙，在 90 年代中国写作中的确是难得的上乘佳作。但是，如果我们试图以传统文学批评的方法去解读它们的象征或表现意义是，同样不能逃避尴尬的遭遇。这三部作品并没有象征或表现所谓“意义”，因为它们的价值取向如果不是零度也是接近于零度。

正如 90 年代的文化对于个体生存是一个问题，而不是一个基础，它对于文学写作也是一个问题，而不是对象或内容。因此，90 年代文学写作是没有对象或内容，即没有主题的写作。这是我们在 90 年代文学中普遍感到无意义、甚至无聊的原因。但是，它是有问题的写作，它的问题就是个体文化生存的基本问题，它面对这些问题，但

---

① 王安忆：《长恨歌》，作家出版社，1999。

② 余华：《许三观卖血记》，南海出版公司，1998。

③ 阿来：《尘埃落定》，人民文学出版社，1998。

没有找到解决的途径，甚至不相信有解决的途径。90年代文学写作，往往是在提出问题的同时，就放弃了问题，或者干脆取消了问题。文化问题在90年代文学写作中是被主题化了的，但是这种主题化又以文化问题的悬置和取消为目的。因此，90年代写作在呈现出普遍的文化焦虑（一种文化批判风格）的同时，又都不约而同地走向或纵情或精致的唯美主义娱乐——在娱乐化的写作中逃避或遗忘文化困境。比较而言，80年代文学写作的首要问题仍然是怎么写的问题，因为思想解放和自由精神在当时是作为一个预定的主题被设置为文学写作的前提的；90年代文学写作的首要问题是写什么（为何写）的问题。但是，由于90年代文化语境的前提制约，90年代文学写作既不能作为一个外在的手段象征或表现既有的文化价值和意义，又不能真正成为新的文化价值和意义的建构形式。可以说，90年代文学写作是向文化越位的文学写作——它写作着一个不确定的文化，而不能形成象征和表现。正是在这个双重困境的意义上，90年代文学写作直接成为文化事件——90年代文化问题的一种运动形式。因此，传统的以封闭的文本为中心的文学批评是不能真正解读90年代文学的，必须经历一个由文本到语境的转变，即把文本放在文化的大背景下来解读，才能解读90年代文学写作的真实。

在90年代文化语境中，王安忆的《长恨歌》是特别的。它的特别，首先可以在美学批评的层面，界定为一种刻意而成熟的精致。在这部近30万字的长篇小说中，我们读到了贯彻到底的，始终保持在近于江南口语语调的节奏中的舒缓悠扬的语式。这种语式以“……是……又是……的（样子）”为基本结构，节奏是一波三折，读起来亲切呢喃，却又语重心长。这些语句规范地重复和生长，则组合成一幅幅精心剪裁的画面，在这些画面中永远闪耀着美丽迷人光辉的，就是经历了40年（1946—1986）风云变幻的“上海小姐”王琦瑶。当然，这些画面以同样舒缓悠扬的节奏组合成了一部《长恨歌》，一曲似乎没



有尽头的凄美悠怨的长调。在90年代的中国小说中,《长恨歌》不是一部艰涩难读的长篇小说,相反,它是亲切优美的。除了第一章被作者压进了过多的上海弄堂风情的评说,繁琐肿胀而几乎令人窒息外,从第二章至全书结尾,一个具有"上海小姐"特殊身份的美丽女人的故事始终在亲切优雅的叙述中展开。不能说《长恨歌》是引人入胜的,但它的确是优美动人的。

但是,《长恨歌》还有另一个层面的特别。通过细读我们看到:一方面,这个刻意而成熟的精致的文本,叙述的不过是一个"红颜薄命"的老套故事,作者为这个故事配制了许多上海弄堂里的画面,但并没有向读者传达更多的东西;另一方面,小说的主人公无疑(应当!)是"上海小姐"王琦瑶,但小说的展开并没有把她作为一个有机的立体的"人物"来塑造和揭示,相反,她的性格、语言、行为和遭遇都不过是"上海小姐"特殊身份的类型化的设置和重复。也就是说,在小说中,单数的王琦瑶只是一个类型化的模特,是复数的王琦瑶的符号。因此,细读《王琦瑶》,就会感到惊人的重复和空洞。"空洞"常常流露于作者笔端,是小说中常说的"隔世之感";重复却是被作者的刻意和成熟的精致掩盖了,因为这部小说中的重复不是停留在对象和内容的层次上的,而是发生在语式、节奏、画面及其组合的层次上的。在40年风云变幻中,在王琦瑶的情爱生活中,程先生、李主任、康明逊、萨莎、老腊克等风情万种的男性来而复去,只有王琦瑶是永远美丽迷人的"上海小姐",一个"没有年纪"的美人。

《长恨歌》的精致的重复和空洞,是它更深层的特别之处。这部小说的文化意义,正是在这里被展现出来。王安忆使用旧上海的老故事,无疑表现了对现实(新上海新故事)的间离——故事以王琦瑶在1986年春天被害结束,即暗示了一个文化时代(或传统)的结束。小说中的刻意而成熟的精致,"成熟"归于王安忆的才华,"刻意"则是她在90年代文化语境中的无可为而为的努力。她曾说过,"从虚构



的世界出发，走进一个现实的世界"(《乌托邦诗篇》)但是，在《长恨歌》中，我们却看到，通过语式、画面、节奏的精致的重复，王安忆是把一个陈旧的现实(老故事)提升到虚构的层次，并以这虚构的存在对抗现实或成为新的现实。所以，在《长恨歌》中，"红颜薄命"的老故事被精彩地复述出来，但同时又被精心设置的重复和这重复展开的节奏所消解了。因此，与其说王安忆复述了一个"红颜薄命"的老故事，不如说她把这个老故事精致地拆散了。相应地，当我们说王琦瑶是一个类型化的人物，是王琦瑶们的一个空洞的符号的时候，不是说王琦瑶缺少作为一个"上海小姐"的生活经历或内容，而是说，正是作家对这种内容的过多的重复设置掏空了王琦瑶，她变成了"上海小姐"超时间"无年纪"的情爱生活故事的常数(符号)。概括地讲，《长恨歌》的基本特点是在精致之下的结构性(修辞性)的重复和根本性(价值、意义)的空洞。这个特点透露的是90年代文学写作的文化困境和王安忆对于这个困境的抵抗——一种在精致的叙事重复中的虚构的抵抗。

余华的《许三观卖血记》讲述的是一个贫困(苦难)的故事(寓言)。他在小说的《中文版自序》中说，"这本书表达了作者对长度的迷恋"，"这本书其实是一首很长的民歌"。根据作者的说法，这部小说的写作强调的是作品的美学特征而不是意义内涵，即作品结构的绵延感(长度)和节奏感(民歌)。的确，我们可以以这两个特征为着眼点，对这部小说作美学批评，而且一定能获得很充分的例证，认同作者的概括："它的节奏是回忆的速度，旋律温和地跳跃着，休止符被韵脚隐藏了起来。"但是，在《自序》中，作者又说，"作者在这里虚构的只是两个人的历史，而试图唤起的是更多人的回忆。"这个补充的说明又把这部小说创作的动机(主题)引入到对被遗忘历史的回忆(启示)。总结《自序》，我们可以说，余华创作《许三观卖血记》的动机是在某种长度感和节奏感构成的叙述结构中，通过叙述许三观和许玉

兰两个虚构人物的命运，回忆(启示)被遗忘的历史。

许三观是城里丝厂的送茧工，但出生在一个男性以能卖血为健壮的贫苦乡村。他第一次卖血不是因为贫苦所迫，而是因为在由乡村返工厂的途中遇到两个卖血的同乡，受到他们的怂恿。第一次卖血的35元收入使他萌发了娶媳妇的欲望，结果是“油条西施”许玉兰嫁给了送茧工许三观。许三观第二次卖血是为了偿还大儿子许一乐闯祸欠的医药费。许一乐是许玉兰婚前与另一个男人何小勇的私生子，许三观本不愿为他偿债，是到了被抄家之后，逼于无奈去卖血的。许三观第三次卖血是为了给丝厂女工林芬芳买营养品，因为林刚才带着一条摔断的右腿接受了他的性要求。以后，许三观又在自然灾害时期为了一家不饿死卖血，在“文革”时期为了下乡的许二乐回城卖血，为了医治垂死的许一乐卖血。许三观最后一次卖血，因为年老没有成功，卖血的原因却是想吃只有在卖血时才能坦然享受的炒猪肝和黄酒。这一系列卖血经历，既演绎了普通工人求生存的辛酸人生，又展示了近40年中国历史的政治变迁。这就是作者余华所谓的历史回忆。

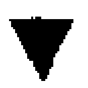
但是，我们不应当因此认为《许三观卖血记》是一部追求历史真实性再现的现实主义小说。相反，这部小说的真实意义是，作者借用了读者对刚过去历史的苦难记忆，在所谓回忆的线条上对这个历史时期的工人生活的戏剧化、甚至喜剧化的再创造。戏剧化和喜剧化极端化了贫困和苦难对于工人生存的压力，但是也把这种压力转化为叙事游戏的单纯动力。在这部小说中，被极端化的生存压力使许三观、许玉兰的人生都变成一种本能性的、动物性的生活，虽然他们还保持着做人的道德底线，但是，他们实际上放弃了生而为人的尊严，自我的生活展开为本能性的生存游戏或喜剧。这种游戏性或喜剧感，在许三观前三次卖血经历中达到了极至，虽然他后来几次卖血给人一种深重的苦难感，但是，这种苦难感仍然摆脱不了戏剧化的游

戏性和似是而非。也许,余华是要在这种戏剧化和喜剧化中凸现受难者的某种生命力量或人性力量,并把它发展为一曲苦难欢乐的长歌。应当说,这个动机是明确体现在作品中的。但是,生存苦难的戏剧化和本能性游戏描写,压倒了揭示生命力量或人性力量的动机。因此,在这部小说中,所承诺的历史回忆实际是被着意追求的非历史的戏剧效果所代替和消解了。这种非历史的戏剧效果,正是 90 年代个体文化生存问题的一个重要表征。余华把它展现为一首关于生存苦难的"民歌",本意是一种文化危机的抗争或逃避,出乎意料的却成为文化危机的一种映证。

在阿来的长篇小说《尘埃落定》中,藏族麦其土司的二少爷成为小说的叙述人和主人公。这个麦其土司在醉酒之后与汉族妻子生的傻儿子,在 13 岁开始懂得了男女之乐,也开始有了一个土司少爷的自我意识。这是藏族奴隶制就要被即将成立的新中国废除的时代。这个特殊的时代使麦其家族达到了空前的辉煌,却又在其辉煌的顶峰遭到毁灭。麦其土司家族的辉煌来自于两个同父异母的儿子。麦其大少爷以土司继承人应有的聪明从汉人那里引进了鸦片种植,用大面积种植的鸦片从汉人地区换回了大量的银子;麦其二少爷在鸦片生意衰败的时候,在麦其土司领地的边境,以一个傻子的果断无师自通地同其他土司做起了多边贸易,把一个边界战场转换成边界商镇。麦其土司家族的毁灭既来自于一个旧时代不可挽回的结束,又来自于世族仇人的复仇:麦其土司夫妇丧身于解放军的枪炮下,两位土司少爷都死在仇人的尖刀下。这就是说,历史的发展和家族的宿命都注定了麦其土司家族的灭亡。

但是,在这个特殊时代的麦其家族的兴衰,并不是《尘埃落定》这部小说的真正主题,而只是它的叙述背景,否则,这部小说只是在以一个土司家族的兴衰注解一段已经成为常识的历史。在麦其家族兴衰的背景上,傻子麦其二少爷,这位诞生于一个酒精中毒的精子的汉





藏混血儿，以其异于常情的土司少爷的智识和言行，不仅为这个行将灭亡的奴隶主家族带来了最后的、却是梦想不到的辉煌，而且也以他的特立独行的少爷作风展示了一种超历史的权力和欲望结合的气派。这种气派，一方面因为是先天性酒精中毒的智力，不受到一个可能的未来土司继承人的责任的约束，欲望因此可以无拘无束地生长而至于异想天开；另一方面因为拥有土司少爷当下的特权，又可以把那些无拘无束的欲望实现为真实的享受和直接的行为，而不使它们沦为感伤主义的空想。在小说的开篇部分，作者表现了以一个傻子的特殊视角来展示一个行将结束的奴隶世界的意图。但是，这个视角很快转换了，转换成一个机智敏感、风流率真的新派土司少爷的视角，在这个视角下，土司的世界是欲望和权力共盟操纵的对象，也是性爱和风流共舞的广场。在《尘埃落定》中，许多场景，特别是麦其二少爷开辟的那个引来了妓女和梅毒的边贸市场，令人联想到马尔克斯《百年孤独》中的被外来文明和市场浊化的马孔多；而麦其二少爷这个形象，则混合着福克纳的《喧哗与骚动》的主人公班·吉明和曹雪芹《红楼梦》的主人公贾宝玉的形象。当然，麦其二少爷比班·吉明有远远更高的智商，比贾宝玉有远远更大的权力和欲望。

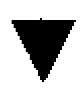
总结上述的分析，我们可以指出，借一个特殊的时代背景，书写欲望和权力的超现实结合，并在这种结合中获得了叙述的自由张力和审美快感，是《尘埃落定》的特征所在。在直观的层次上，《尘埃落定》是对藏族土司生活的文化景观的风俗化、奇观化展示，小说中充满的奇迹、预兆、幻觉强化了这种文化景观对于汉文化读者的异域性魅力。但是，在更深的层次上，即在神异瑰丽的画面下，却是现代个人欲望的“特权化”书写和表达。阿来着意把麦其二少爷描写为一个多愁善感，甚至怜香惜玉，即一个富有现代气息的土司少爷。但是，这个具有现代气息的土司少爷却总是把他的浪漫多情限制于他的欲望和权力留下的空隙中。每当麦其二少爷对于那些即是他的情人又

是他的奴隶的女性展示他喜怒无常、爱憎无端的土司少爷气派的时候，是这位傻子少爷最有风采的时候，机智超常而风情万种。这时，作者对主人公的少爷气派的赞誉的声音就会透过主人公自己洋洋得意的自白传达出来。这是对以主子权力为基础的高于奴隶之上的智力的赞美，但根本上就是对主子权力的赞美。无疑，在一个奴隶社会念念不忘自己主子身份(权力)的麦其二少爷绝对不是傻子。他之所以被塑造为一个傻子少爷，是因为他承担了某种现代意义的欲望和权力组合的要求。相对于中国当代文学对奴隶主权力的社会批判性的正统书写，《尘埃落定》以夸张、变形地叙事嘲讽了这个自以为是的专制权力的虚伪和腐朽——它不过是一出残酷而懦弱的闹剧。但是，这个嘲讽是在享受着土司少爷特权的二少爷的口中发出的，它在更深层的意义上表达的却是作为闹剧主人公的二少爷自我反讽中的自我欣赏。在自我反讽与自我欣赏的质换中，现代性的自我欲望与死亡历史中的特权达到了超历史的契合。准确讲，90 年代文化的价值危机，激发了文学欲望化写作的冲动，在这种冲动下，对既往历史的书写在采取一种审美化的写作策略的同时，包含了对历史权力的无意识认同和肯定。这正是《尘埃落定》的文化品质所在。

非距离的文化与《阿姐鼓》的距离幻象

20 世纪 90 年代是一个先锋之后的时代。法国学者列奥塔说，先锋的意义在于对未定性的追求。这种追求赋予先锋一种崇高气质。先锋之后，则意味着我们被这种崇高气质抛弃了，因此，我们被迫转向对实在而确定的事物的追求。实际上是物欲成了我们的主宰。艺术的美学精神，诗性价值，不复存在，至少不再是独立自足的了。80 年代初期，文化运动张扬自我的同时，争取的是艺术的独立/自律。







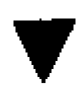
73.[美]印第安人头饰。印第安人相信鹰是最有力量的，所以，他们用鹰的羽毛作头饰。然而，在外界看来，这个头饰只是一个奇异迷人的装饰品。"阿姐鼓"也是在向异地文化的移植中变成了单纯的奇风异俗。

90年代而后，又一个圈子绕回去了。

德国学者比尔格尔(*P. Burger*)认为，先锋运动的宗旨是拆除艺术与生活之间的樊篱，让独立于生活之外的艺术，重新回到生活之中。他又认为，先锋运动没有，也不能达到目的。因为艺术一旦从生活独立出来，就成为一个自律的体制。先锋运动作为一种反体制的艺术运动，最终而且必然地被纳入这个体制中。[①] 我们只能部分赞同比尔格尔的观点。先锋运动虽然没有消除艺术的体制性存在，但它消解了艺术对于生活的理想性(超越和对抗)的内在精神。它把艺术还原为一种体制性的技术。在这个意义上，可以说，先锋艺术实现了艺术与生活的合流——两者都被技术化地统一起来。因此，在先锋之后，虽然先锋本身的绝对价值破裂了，即先锋作为先锋，不再作为被崇拜的对象，但是，我们接受了先锋的观念——艺术是技术。准确讲，先锋运动把我们与艺术的关系带到了一种生活的直接性中。这种直接性就是现代技术对生活的全面渗透控制。

① P. Burger, *The Theory of the Avant-Garde*, tr. M. Shaw, University of Minnesota Press, 1984, pp. 47—54.





90年代文化在整体上处于这种先锋后(化)的直接性中。这种直接性,使文化成为一个无意义的平面。我们不可能从这个平面得到感动、启迪和真正的慰藉。因此,艺术变成了一种商品:它是我们所需要的,但不是我们必须的。90年代中国艺术的努力,是反对这种直接性和平面性的努力。它努力创造距离和深度。但是,这种反对,因为是植根于无限要求的欲望本身的,其直接的动机则是市场交换原则。所以,对于直接性和平面性的反对,总难免归于更进一步的直接性和平面化。实际上,是距离和深度本身被技术化操作直接地平面化了。

由何训田作曲,朱哲琴主唱的《阿姐鼓》唱片,被称为"在世界范围内真正有影响的一张中国唱片"。它在世界流行乐坛产生的出人意料的卖座,不仅为进入90年代以后,日益落寞的中国流行歌曲注入了一支强心剂,而且为始终困斗于内陆的中国流行歌曲"走向世界"架设了一条高空索道。无疑,《阿姐鼓》已经成为90年代中国文化的一个重要现象,从这个现象,可以透视出20世纪末期中国文化的可能与困惑。

我们以这张唱片中的首领(主打)歌曲《阿姐鼓》为主要分析对象,以下除特别说明外,称《阿姐鼓》,即单指歌曲《阿姐鼓》。

《阿姐鼓》,是从"我"关于"阿姐"的记忆开始的:

> 我的阿姐从小不会说话
> 在我记事的那年离开了家

因为"阿姐从小不会说话",而且"在我记事那年离开了家","我"对"阿姐"的记忆就近似于无记忆。换言之,"不会说话"和"离开了家",作为"我"关于阿姐的记忆的全部原始材料,构成了对这个记忆本身的两个基本的否定性前提。在这两个前提下,"我"对阿姐的记忆是一个被原始性地禁锢的人生奇点:一个没有语言而且一开始就终结了的生命。

《阿姐鼓》是90年代文化的一个隐喻。这个隐喻暗示了一种普遍的文化心理:记忆是从无记忆开始的,记忆就是记忆的丧失。在当代中国历史进程中,从80年代进入90年代,是一从长期封闭的社会走向改革开放社会的进程。虽然,“改革”仍然是一个远未完成的社会计划,并且每一次具体措施都面临着重重阻碍,但它向各层次各角度的加速延伸,已经构成了一个基本的社会动力,同时,也就构成了一个普遍的社会心理动机。企业生产,由计划经济走向市场经济;个体劳动,由“大锅饭”中的“铁饭碗”改变为市场经济中的“合同工”,而且,这不仅是经济生产行业改革的措施,而是全社会体制改革的总趋向——在今天,“下岗”,已经开始触击到每个在岗公民的神经。也就是说,改革的深化,打破了已经根深蒂固的个体对集体或国家的稳定的依赖感,取而代之的是必须自足自力的“个人”观念。另一方面,面向世界的开放,把一个无限的世界天地推到人们的面前,面对这个无限的天地,个人所获得的自由和他所面临的失落,是等值的。改革逼使个体确立“个人化”的自我意识,开放把“个人”投入大世界的无限性中。正是个体被带入这种个人化存在的无限性,使他的自我记忆失去了根基,从而原始性地成为无意义,无内容,即自我丧失的精神癔症——情结。

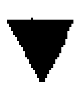
“我”关于阿姐的记忆,因为无内容,是一个不能展开的情结,它必然发展为同样无意义、无内容的思念。“从此我就天天天天地想啊,阿姐,呀”,这种空洞的思念,只能是自我无限欲望的冥顽的表达。因此,所谓“一直想到阿姐那样大,我突然间懂得了她”,是“我”布下的一个自我掩饰的虚假的叙事策略。因为,从无内容的记忆衍生出来的思念,是不可能达到对阿姐的理解的——阿姐是永远的记忆之谜。所以,在这个叙事策略中,自我掩饰是双重的:一方面,掩饰了“我”的欲望,另一方面,又掩饰了“我”的欲望本身的空洞。这个双重掩饰,使“我”对阿姐的记忆和思念,成为对阿姐的再度魅化,是为“从

此我就天天天天地找啊"铺路的。它使"我"的寻找有一个似乎是合情合理的根据，或来源。

无内容的记忆必然成为无边的思念，成为无可终止的寻找。在这个意义上，《阿姐鼓》的记忆的主题，直接产生了寻找的动机。从记忆到寻找的转化，是20世纪80年代文化给予20世纪90年代文化的一个重要遗产。在多重意义上，我们都可以认定80年代是思想解放的时代。思想解放，以它面向世界、面向未来、面向现代化的价值取向，对于社会文化心理的一个重要意义，就是消除沉重的历史记忆。90年代文化与80年代文化相比，是轻松、平和的，究其根源，就是历史记忆的淡化，甚至泯灭。因为缺少历史记忆，更准确地讲，原始性地丧失了历史和记忆，寻找必然成为90年代文化的基本主题。寻找的动机来自于从历史联系中解放出来的无限增殖着的欲望。欲望之海，在静谧的午夜仍然是万流涌动的。我们所看到的轻松与平和不过是失去历史关联，也就是无记忆的寻找先天性地失重之后的悬浮形态：没有深度的平滑和没有触击的碰撞。

在《阿姐鼓》中，记忆、思念和寻找，很自然地被编织在有序的时间链条上，先后展开。记忆产生于阿姐离家前，思念开始于阿姐离家后，寻找则是"我"长到阿姐那样大之后。这个顺序，不仅展现了三者之间先后承续关系，而且展现它们的因果关系。但是，因为前提的虚无，即"我"对阿姐的记忆就是无记忆，是记忆的丧失，这个线性的时间关系缺少内在联系，而必然破裂，并且无结果。因此，《阿姐鼓》的时间展现了一种异变的时间逻辑：记忆的丧失和无边的思念，意味着时间的断裂；冥顽的寻找则把破碎的时间纳入无意义的循环。这种时间逻辑，是由多次变调和转调中被加长的过渡来表现的。也就是说，由于过度的曲调切换，音乐与叙事的统一体被解除了，音乐不再是对叙事的表现或补充，而是对叙事的割裂：可以无限循环的割裂。反之，也可以说，无历史联系性的叙事本身只能是相互无关联的片



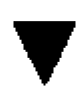


断,同样无关联的音乐片断则是胶合它们的粘剂。

20 世纪 90 年代文化的时间性,正表现出这种无整体性关联的片断化和片断的无意义重复。因为,失去了记忆,也就是说,从历史的束缚中解脱出来,寻找被赋予无限性而绝对化了。寻找的绝对化表现为,不仅寻找原则上解除了先在的制约(原则上一切都是可以的),而且寻找在根本上不再有任何既定的方向。在这种绝对化中,寻找成为真正的个人行为,而且是面对世界无限性的个人行为。在 80 年代的潮流涌动之中,追随或者反对,人们总是围绕某个或某类主题而动;因此,80 年代是一个充满激情的时代。转进 90 年代之后,整个文化失去了基本主题,仿佛是一次盛大的夜宴之后,满街散游着兴尽寻归的醉客。多元主义,这个后现代理论祭起的口号,成为醉客们随遇而安的自慰的托辞。时间,就在这里消逝了,或者,被打散为相互无联系的片断。每个人都在努力,但每个人的努力都是重复着投入无限虚无的徒劳:整体不再与个人打照面,而发展变成为完全抽象的,与个人漠不相关的统计数据。可以说,正是基本的时间感的破裂,导致了 90 年代文化精神的普遍疲软;因为在缺少内在联系的时间片断中,生命对于个体必然是一种"不可承受之轻"。这种"不可承受之轻",使个体不可逃避地精疲力竭。

在缺少文化历史向度的意义上,90 年代的时间性是一种停滞。无疑,经济在巨度增长,社会在超速发展。但是,文化,特别是文化心理,却在一种涌动的样态中停滞着。这种停滞的心态,不仅表现为对"进步"的根本性怀疑和厌弃,而且表现为一开始就摆出了一种世纪末情态:跨世纪的欲望冲动。一切都为了 21 世纪,这成为不言而喻的公理;仿佛 20 世纪的最后 10 年不是人类生命的一个必经历程,而是一个可以忽视,应当尽早跨过去的多余的年代。这种超历史的冲动,在表面的激情下面,掩盖的是争先恐后的现代人的虚弱。90 年代文化就是这种虚弱涂抹出来的缺少生气的幻象。





以经济学家的头脑来衡量，一个年代为一个世纪作准备，当然是低成本高利润的。但是，这种投资留下的空白，却是不再能够填补的。这个空白，就是社会文化心理被超前预支之后的精神空白。在《阿姐鼓》中，阿姐、无名的老人与“我”，三个人物构成了一个凝固的三角形，这个三角形，阻止了“我”进入历史文本的可能。结果，在这三角形的静止的对应关系中，阿姐、老人与“我”都被抽象为可无限重复和替代的空白质点：在歌曲的结束段中，祈祷变成了摇滚乐的狂欢，不仅老人，而且阿姐和“我”都消逝在这个狂欢中。这，就是90年代文化的精神空白的表象。

对于这个空白的表象，碎片涌动的时间停止了。

“阿姐鼓”，在西藏的文化传统中，是指一种以纯洁少女的皮做的祭神的鼓：人皮鼓。这是现代西藏早已废除了的酷刑。歌曲《阿姐鼓》则以这个被废除的酷刑为叙事文本（背景）。对于这个文本的处理，歌曲的创作者采取了双重立场：一方面，以西藏传统的宗教教义，即“生死轮回”观念来稀释少女牺牲的残酷；另一方面，又以现代人对这个传统的超越感来审美化地远眺这个残酷。因此，“阿姐鼓”在歌曲中幻现出的是一个绚丽如梦的死亡历史的审美风景，在这个风景中，前现代的蒙昧残酷因为晕染了当代文化诗学的光辉而炫耀人心：悲惨消逝的阿姐在美丽的鼓声中重现了！

> 天边传来阵阵鼓声
> 那是阿姐对我说话

不仅如此。在鼓声中重现的阿姐，获得了语言和美：阿姐在音乐中复活。与前面唱段沉郁的叙事风格不一样，以现代吉他伴奏的这个唱段，是极富抒情风格的轻悦意味的。如果说，前面唱段的叙事风格携带着古老西藏生死凄迷的高原寒意，那么，这个唱段就表现出90年代中国内地西化的明丽恬腻的夏夜情调。这是《阿姐鼓》中发生的生与死的转换，这个转换，把死亡展现为一种诱惑——音乐的美学力量

让我们不得不接受:死亡产生了美。

在这里,我们看到创作者对待“死亡”的矛盾心理。一方面,“死亡”被直接作为叙事的内在动机;另一方面,“死亡”又被推向远景,被淡化,甚至消除。也就是说,歌曲表现出创作者“倾心死亡”和“逃避死亡”的双重态度。这个双重态度,使创作者只能在一定距离上“接受”死亡。对于创作者,“阿姐鼓”所包含的死亡,具有时间(古代与现代)、空间(内地与西藏)、文化(汉文化与藏文化)三大距离。这三大距离,使“阿姐鼓”的死亡意义不仅如高原的空气一样稀薄,而且变成了纯粹的神秘迷人的审美景观。因此,可以说,对于创作者,“阿姐鼓”的死亡意义的真正价值(魅力)在于它是一个超距离的死亡。距离,在这里起了绝对作用。进一步,可以说,在歌曲中,死亡的意义,就是距离的意义:因为死亡构成了对于生存的绝对距离。所以,创作者对死亡的双重态度,是以距离的绝对意义为指向的。

在《阿姐鼓》中,距离是真正的灵魂,正是这个灵魂的主宰作用,使西藏传统宗教的“生死轮回”教义,得到了当代文化诗学的唯美主义注释和认同——生与死是平等的,在距离产生美的意义上。我们前面说“死亡产生美”,不过是指出了距离的美学力量的一个特殊现象。《阿姐鼓》在 90 年代文化中的美学意义就在于此。分析歌曲可以得知,整首歌曲,无论词、曲,还是配器和演唱,都在时间、空间和文化三大距离上保持着不即不离的“适度”。实际上,既不是生死,也不是亲情,而是距离本身,构成了《阿姐鼓》的深层,即真正的主题。在这个主题下,生与死,情与爱,过去与未来,都是在回忆、思念和寻找诸形式下,随需要搭配的可变元素——这些元素的意义决定于合成距离美感的配方,而不是它们本身。

为什么距离本身被主题化?要解答这个问题,必须面对 90 年代生活的一个基本趋向:随着社会技术的现代化程度扩大,生活的时空距离正在缩短或消除——既有的距离被空前压缩了。距离压缩,增

加了生活的自由度，但同时，也把距离缺失或无距离的生存压力强加于人们：距离缺失，使一切都失去了历史关联和意义深度，而成为直接的给定物或现成品；无距离的生存压力，就是无限增殖的现成品对人的压力。现成品之所以形成对人的生存压力，是因为作为直接的给定物，它的无限增殖加强了生活的物质密度。现代化的高物质密度的生活，使人们先天地丧失了作为主体自我的情感空间。因此，非距离化，即生活的直接性增殖，使物的因素被绝对化了，而人的因素被挤压掉了——因为没有与物的距离，人本身就完全被同化于物。可以说，20 世纪 90 年代生活的重要特点就是把这种非距离的直接性赋予个体，而个体在自由与压力的二律背反之中承接这个直接性：一方面，因为自由度的增大，欲望空前扩张；另一方面，因为物质密度的压力，而感到情感失落。因此，重建生存距离，为情感赎回被剥夺的空间，就成为一种基本的心理需要，正是适应这种心理需要，在 90 年代文化中，距离从背景中走出来成为主题。

90 年代文化的距离化趋向，是与 90 年代社会生活的非距离化逆向而行的。这种逆向而行，使 90 年代文化必然具有虚幻性：距离是在它被消除的基础上通过文化技术虚构的。但是，90 年代的情感生活需要这种虚构。《阿姐鼓》的成功，就是这种虚构距离的成功。通过距离的虚构，情感摆脱了高密度的现实挤压，在虚拟的距离上展现为一种超现实的真挚或纯情。距离决定了情感的价值，或意义。前面我们指出"阿姐鼓"对于创作者的三大距离，这三大距离对于 90 年代文化具有普遍意义。这首歌对距离的虚构性表现在，它的一切处理都是为了把情感体验放置在一个对现实的否定性距离上：它同时阻止我们进入"阿姐鼓"的历史现实和我们自身的当前现实。正因为如此，阿姐是一个没有任何现实(具体)内容的形象，而"我"对阿姐的情感，相应地展现为不可定位的距离的游戏。

在 90 年代文化中，"阿姐"(姐姐)逐渐变成一个非常流行的抒情



对象，其光彩甚至压倒了传统的“母亲”和“情人”。究其原因，当是阿姐在现实生活中的天然距离，使她比母亲和情人都更能满足 20 世纪 90 年代情感对距离化的需要。在现实中，阿姐是与距离和死亡天然相联系的，因为阿姐就是一个为了离去而出生的人——她的自然归宿是出嫁。所以，“阿姐”意味着与生俱来的情感的必然失落，同时也意味着情感的非现实性：它只能是在回忆、思念和寻找等非现实形式中的距离的运动或游戏。“阿姐”成为一个抒情热点，而且这个热点直接勾连着距离与死亡的运动，是 90 年代情感失落，并且企图通过距离的虚构游戏摆脱困境的文化体现。在其中，我们看到的是 90 年代情感的虚弱和它虚幻的自慰本质。

对于 90 年代文化，“阿姐”的情感意义是，它处于一个同时被渴望和被逃避的距离上。这，就是 90 年代情感的本质特征。

90 年代的流行歌曲出现了一个重要的潮流：民歌化。与现代流行歌曲相比而言，传统民歌作为口头的“历史”，是以叙事性见长的。民歌的素朴性就来自于它的基本的叙事风格。80 年代的流行歌曲因为有一个时代的激情支持而极具抒情性。民歌化，是流行歌曲面临 90 年代情感跌落，试图以模仿或翻制民歌的叙事风格来填补情感失落的空白的策略行动。在文化的整体背景上来看，流行歌曲的民歌化，表现了 90 年代文化面临现实情感资源的匮乏，转而在民歌所叙事的历史或传统背景中发掘情感元素的趋向。民歌化，赋予流行歌曲类似于民歌的叙事风格。但是，因为它的情感取向，即基本的抒情风格，流行歌曲又不能真正达到民歌叙事的素朴性，而是把民歌的叙事风格和题材转用为抒情手段。这就是说，在流行歌曲中，叙事被虚拟化了——它是似是而非的。叙事的虚拟化，把民歌叙事的素朴性转化为流行歌曲的喜剧性。

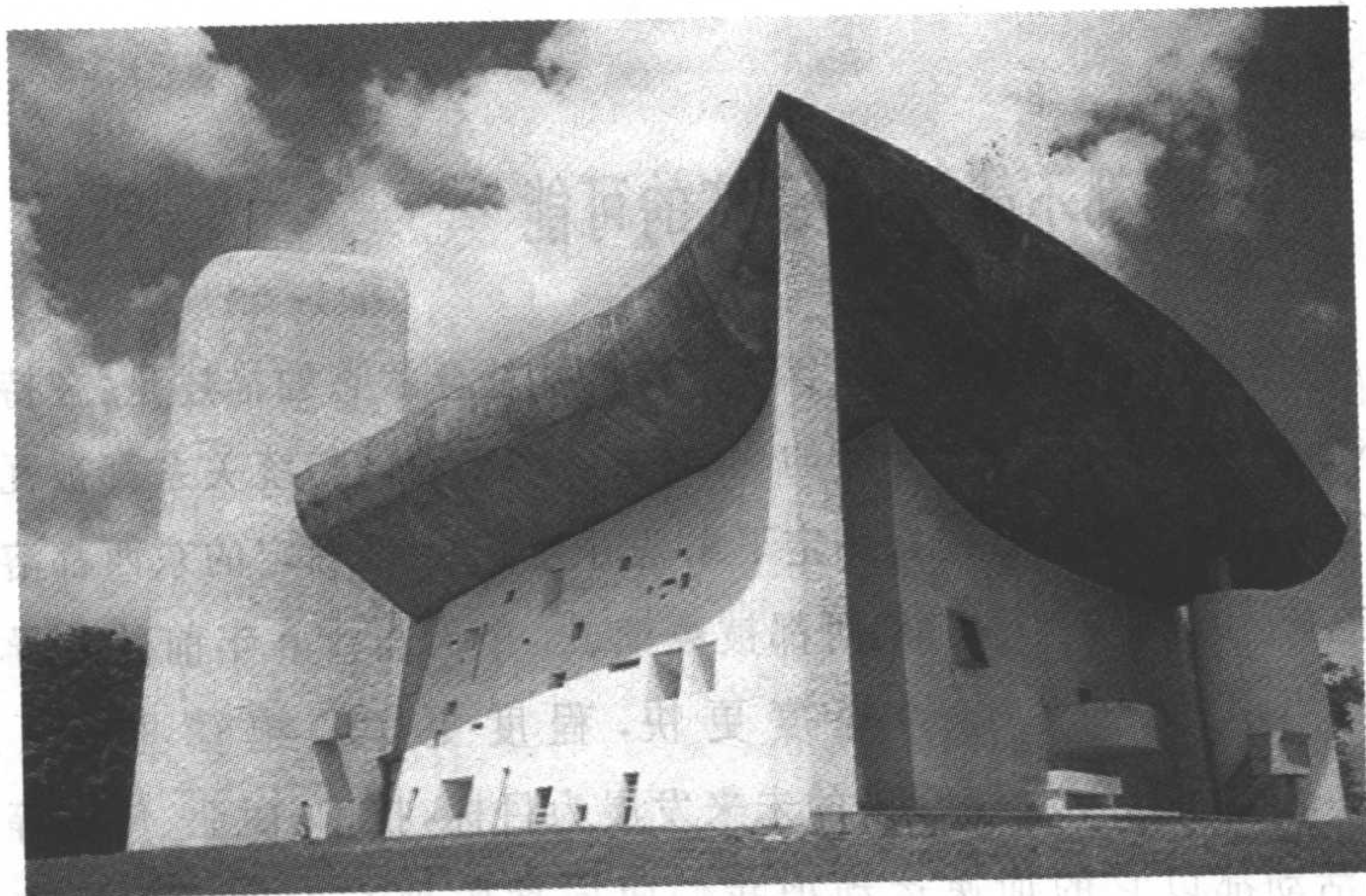
《阿姐鼓》是 90 年代流行歌曲民歌化潮流达到高峰时期的作品，完全成熟的作品。它的成熟性表现在，它不仅极大限度地动用了民



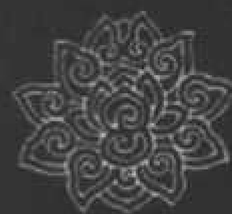
歌的叙事风格，而且使这种叙事风格极其自然地，也是完全彻底地被同化在流行歌曲的抒情风格中。这种成熟性，无疑来自于创作者对距离的美学力量的充分把握和发挥。但不止于此。这支歌曲的创作触及到了在当代文化背景上语言与音乐的关系的嬗变：表述性的语言失去了表现力，只有化解为非表述性的音乐才能实现它的表现意向。也就是说，当代语言的去势变化，逼使语言向音乐嬗变。《阿姐鼓》6 次重复“说话”这个词，两次是叙述“我的阿姐从小不会说话”，两次是叙述“一位老人反反复复说着一句话”，两次是叙述“阿姐用鼓声对我说话”。由此可见，这 6 次都是对语言（说话）的否定性表述。这种否定性表述，把语言的可能性压缩到最低程度：临界点。正是通过对语言的临界化使用，《阿姐鼓》在运用民歌的叙事风格的同时，直接把叙事转化为抒情，把语言转化为音乐。作为高峰时期的代表作，《阿姐鼓》极大限度地发掘了民歌资源对于流行歌曲的潜力，同时也就把这种潜力耗尽了。

在《阿姐鼓》中，语言向音乐的转化，是以祈祷为中介的。祈祷作为宗教的一种基本仪式，是一种独特的语言活动：它同时包含着对语言生命力量的迷信和否定。一方面，祈祷者相信语言具有通神的力量；另一方面，语言的通神力量不是来自于语言的自然形式，而是来自于语言的仪式化行为。祈祷是一种仪式化的语言活动。仪式化，使语言被音乐重新组织和规定。越是古老的宗教，祈祷的音乐属性越浓厚。西藏宗教的祈祷，完全在“唔嘛呢叭咪哞”六个不具词义的声音之间反复循环，可以说是一种前语言，或超语言的音乐行为。《阿姐鼓》不仅运用，而且强化了祈祷的音乐意义——它把祈祷夸张为摇滚歌唱，变成音乐的不顾一切的自我狂喜的忘川：阿姐、老人和“我”，乃至人和世界都被消融在其中。

歌曲的结尾是，音乐的狂欢接受了语言，也接受了一切。在歌曲开始时出现，而且始终萦绕在歌曲的旋律上空的无字女高音伴唱，可



74.[法]科布塞尔(L. Corbusier):《豪特圣母院》,1950 年。没有人能够想像这是一个教堂,如果只是观赏它的外观,而不能得到介绍。在这里,我们可以看到我们建筑的世界是怎样剥夺了我们的感觉,而且仍然沾沾自喜。

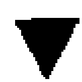


视为阿姐的冤魂在高原的苍穹下的永恒泣诉,也可视为在茫茫宇宙间忽然意识到与生俱来的孤独的 90 年代个体自我的深刻悲歌——无论怎样,在与沉积着历史悲欢的鼓声和流溢着现代苍茫的电子乐的呼应中,它是一个令人感动的动机。但是,在结尾中,这个动机完全消逝了。或者说,它被完全溶解在流行音乐的喜剧性的狂欢中。就此,我们也许只能说,在 90 年代文化背景上,所谓感动,不过是流行音乐配制喜剧欢宴的一个佐料——当然,它完全是不可缺少的一个佐料。

是的,历史记忆的先天性丧失,时间在无意义的碎片中循环,情感被放逐到虚构的距离上游戏,感动,从何而来,又何处寄生呢?

一个失语的时代,就是音乐以喜剧的表演风行世界的时代。





《一个都不能少》与真实的可能

马克思、恩格斯在150年前对现代性社会状态的描述是：在持续不断的生产革命、社会环境的变动中，一切牢固的传统关系都被瓦解了，所有新的形式还没有固定下来就过时了；一切固定的东西都溶化在空气中，一切神圣的东西都被亵渎。[①] 今天与150年前的差异只是，当代世界变化的速度更快，程度更大。鲍德里亚（*J. Baudrillard*）认为，以无限的未来发展为目标，技术、商业、传媒等一切活动都以它的加速运动把我们驱向摆脱地心引力的逃逸速度（*escape velocity*）运动。在这个离心运动中，现实瓦解为无意义的事件原子，而自我作为同样无意义的原子迷失在太空。[②] 这对于长期以来奉行"天不变，道亦不变"的中国人，无疑包含深刻的自我认同危机。

现实原子化对于人类个体存在的基本意义是，从根本上解除了他同一切传统和地域的确定联系，使他成为自由漂浮而孤立无依的原子——个人。"生活"的个人性决定了现实不再具有传统叙事学意义上的整体性和同一性。也就是说，在这个以技术为手段、市场为媒介和欲望为动力的世界，由个人生活构成的现实是永远处于变乱之中的生活碎片，即完全原子化的。在这个原子化的现实中，不存在自我认同的任何意义基础和价值前提，情感被瓦解了，只有欲望是真实的，但真实的欲望在持续不断的挫折和满足的交替流动中，也变成了没有任何确定性的一系列似是而非的碎片。

---

① K. Marx & F. Engeis, *Manifesto of Communist Part*, International Publishers, 1995, p. 12.

② J. Baudrillard, 'The Illusion of the End', in K. Jenkins (ed.), *The Postmodern History Reader*, Routledge, 1997, p. 39.

当前中国艺术也进入了这种现实的根本性危机中，这种危机把一切被赋予“现实性”的事物指认为纯粹的“客观实在”。情感、价值、信仰，都被实在化，变成了现成的、外在的物。作为物，这一切内在性、超越性的存在变成了技术的对象、享乐的商品。因此，当我们的心灵在当前艺术创作中感受到普遍的匮乏和虚伪时，不是因为这些作品缺少“情感”、“价值”和“信仰”，而是这一切被物化为欲望消费的物品，取消了对于我们的存在的一切意义可能。所谓艺术的平面化，其实质就是艺术变成为纯粹的实在，而不再成为意义的可能。

如果艺术不想继续沉沦为这个物化时代的纯粹实在物，而仍然要对于我们的生命实现一种必要性，它就必须摆脱自我实在化的陷阱，在当前生活的现实中努力展现真实的可能。展现真实的可能，就是把真实展现为对于人和自我的有意义的存在，展现为人类内在生存所需要的情感、价值和信仰的实现与生长。真实，拒绝乌托邦，拒绝对现实苦难和危机的熟视无睹、无动于衷，更拒绝实用主义和商业主义的虚伪；可能，不承认绝对主义的认识论，不承认科学和技术对生命意义的剥夺，坚持生命和人是可能的，而且本质上就是一种可能。在对人生的真实的可能的展现中，生活或世界，必然是一个充满意义，即有情而美丽的世界。因此，文化或者艺术是否还可能，就在于它是否能够把我们的现实提升为一种真实的可能。这是面对当前的物化现实，我们和文化共同的真正自由所在。

张艺谋的电影《一个都不能少》，给我们展示了当代艺术把现实提升为一种真实的可能的希望之光。

让我们先简要回顾一下张艺谋的电影历程。张艺谋曾在媒体上声明他的几大电影的要义：《红高粱》张狂，《菊豆》压抑、《大红灯笼高高挂》反思——寓意，《一个都不能少》爱和关怀。对其从影历程，以“张狂”、“压抑”、“反思”，乃至于“爱与关怀”自况，这当然可当作大导演的要言不繁。但是，在这极度简要之中，却掩藏卫护了张艺谋自己



从80年代到90年代的变化过程，而这个变化过程，深究根底，确是张艺谋自我确立、自我批判和自我发现的过程。

《红高粱》的出现，使张艺谋一夜之间成为跨国界的大导演。这是当时国人尚未曾梦到的奇迹。这个奇迹的意义，无疑超越了张艺谋个人，而成为中国电影的一种已经兑现了的可能——在中国玩电影的可能。大家知道，在此前可以记忆的漫长时期，在中国是不可以玩电影的。所谓"玩电影"，据我对张艺谋们的理解，就是对电影作为一种现代艺术的"技术性"的压倒一切的重视，对其制作可能性的殚精竭虑的追求。张艺谋在《红高粱》中对电影技术性的重视和追求，是前所未有的——它是中国电影的一次真正空前的"大制作"，作为回报的，自然是这部电影的奇迹般的成功。

无疑，作为"玩电影"的新一代导演，张艺谋一开始，甚至未经寻求，就确立了自己的影人立场和大导演地位。这不仅前辈，而且同行人，如陈凯歌都是无缘遭遇的。这种当下得手的幸运鼓舞了张艺谋，受鼓舞的张艺谋摆出一条路走到黑的势态拍出《菊豆》、《大红灯笼高高挂》。在这一系列令国人讶异，令洋人欣赏的大片中，我们看到玩电影的张艺谋的高度技术化、实际上也是高度程式化的影人风格。西北民乐的高亢、画面的红色基调、过度延迟的节奏和作为基本叙事手法的重复，加上男女主人公画面感强烈而同样程式化的"野性"表演风格，是张艺谋电影的品牌要素。因此，无需看上两个镜头，你就可确认是否张艺谋电影。

在技术化、程式化的操作中，张艺谋获得了其他同行未有的自由。这自由有孔老夫子所谓"从心所欲，不逾距"之意，但更近于古戏在程式内作文章。究其实质，不过是摆脱/放弃了电影作为艺术对于人生意义的承诺的自由。正因为放弃了艺术的根本性承诺，张艺谋预先超越了题材而对题材有一以贯之的无责任感的使用自由。《红高粱》、《菊豆》和《大红灯笼高高挂》，都取材于当红小说，但是在张艺

谋手中都作了移花接木地大改编。如《菊豆》的场景由小说的北方农家换为电影的南方染房，《大红灯笼高高挂》的场景由小说的江南园林换为电影的北方四合大院。这些改换，只是为了适合张艺谋导演风格的需要，与电影主题的表现并无关系。因此，当张艺谋不断从国外捧回大奖的时候，就无怪国内同胞要斥之以"贩卖落后村俗"、"后殖民地文化"云云。无论如何，张艺谋难辞其咎的是，他用他的电影特技，只让观众看到与西方异趣的东方/中国"文化景观"，和张艺谋电影的技艺。

《大红灯笼高高挂》显示了张艺谋电影的危机。四合大院长镜头的过度重复，被用作男权社会对女性生活压抑的寓意。但是，这个寓意的表现是以令人难以忍受的节奏的延迟为代价的。这种节奏感，只能使观众感到"狼来了"式的老寓言一样的乏味，感到张艺谋电影的黔之驴技。张艺谋对自己的危机有所感受，这种感受表现于拍艺术片立业的张艺谋转入了商业片场，摄制了《古今大战秦俑情》、《代号美洲豹》、《摇啊摇，摇到外婆桥》等系列很卖座的片子。这些商业片的摄制，明里可说是大导演张艺谋的小试牛刀，但暗地里是张艺谋在寻找新的可能时的徘徊和准备。果然，我们看到了《秋菊打官司》。

这是《红高粱》之后，第二部让张艺谋评论专家难免吃惊的电影。一看去，《秋菊打官司》摆脱了张艺谋电影的程式化惯性，变得现实、质朴，甚至实在。在张艺谋电影中的那个春气逗人、敢爱敢恨的野性女子，一变而成为一个质朴而至于迂执，平常而至于丑陋的农家孕妇。秋菊追求的不是九儿(《红高粱》)式的对于当代人已成旧梦的野合之情，而是一个农妇为受欺侮的丈夫在法律面前"讨一个说法"。因为切合了当前的普法教育，这部电影被指认为"现实主义电影的回归"。然也？我不反对把《秋菊打官司》作"现实主义的"解释或引用。但是，我认为，必须注意到，张艺谋把小说《万家诉讼》的日常生活中的秋菊，改换为非常时期的秋菊——临产期的秋菊。这个秋菊，穿着

大红花棉袄，挺着一个巨大肚子，在开道的小调高音中，如排戏一样不断走上“讨说法”的道路。张艺谋不是要让我们看到一个“现实中”的秋菊，而要让我们看到一个完全张艺谋风格化，实际上是漫画化的秋菊。在这部电影中存在直观的正剧(严肃剧)主题和暗含的喜剧主题的剥离。但是，它更深的效果，是其喜剧性。电影面世后，“讨说法”即成为风行的调侃辞令，就是其证明。这种喜剧性，准确讲，是一种游戏情调，它是玩电影的张艺谋的狐狸尾巴。

在《秋菊打官司》中，张艺谋的确是想有所改变，但是，他还没有真正的发现，因为他仍然舍不得自己的看家本事。在《活着》这样一部以不断的死亡为主题的人生悲情戏中，仍然是一个玩电影的张艺谋，虽然题材本身已经帮了很大忙，观众仍然不能躲过大导演张艺谋去看到一点更多的东西。但是，我们应当看到，这两部影片在进行着积极的准备，这个准备具有张艺谋自我批判的内容，它预示着张艺谋要走出一个自己首先划定的圈子，开始新的发现。我在《一个都不能少》中，看到了张艺谋通过自我批判而实现的新发现。据当时传媒报道，张艺谋为这部电影确定的方针是：质朴、平实、自然，“准纪录片”；要面向全人类，要沟通人类共同的情感。以政府倡导“科教兴国”的时令论，这部以农村儿童教育为题材的电影，是“遵命艺术”。它的主题是明确的，相应也是限定的。的确，与张艺谋过去电影的夸张渲染相比，这部电影是节约简洁的。原有电影中的煽情性的音乐和色彩没有了，取而代之的是日常生活中的声音、色调。当然，更突出的是，一个专业演员都不用，全部用“生活中”普通民众。但是，这部电影对于我的意义，恰在于它在有限的纪实与遵命之中，同时达到了艺术对于人生的无限意义，即真正的关怀和爱的世界氛围的创造。

电影的开头部分，也是喜剧性的，喜剧性来自于普通民众，在镜头前的稚拙；来自于以非语义重复的对话的日常性——这是与我们即有的电影感相悖的。在这种喜剧性中，我们首先看到落后生活中



的农民子弟的蒙昧和实在的混合，在这个混合体中，13岁的代课教师魏敏芝走出来了。她完全属于这个混合体，她的年龄优势和多识两个字，只不过表现于她怀抱着一个明确的信念：在完成一个月代课工作后，保证"一个学生都不少"，即可得60元的报酬。但是，现实的发展，给她兑现保证以威胁：父亡母病的学生张慧科，辍学去城里做童工。在连村长都无计可施的情况下，13岁的女孩魏敏芝只好只身进城寻找张慧科。城里等待她的是张慧科一进城就丢失的消息。由此，电影的发展由现实的纪实进入了多种可能性的选择，也就是，影片的叙事由现实的纪实，而进入了可能的叙事。

正是这种可能的叙事，使《一个都不能少》超越了纪实与遵命，而展现为真正的爱与关怀的世界氛围的创造。这种创造，使这部主题非常确定和限定的电影，成为一种真正当代人类的巨大的悲剧性的揭示。魏敏芝由乡村而进入都市，她对学生张慧科的寻找，展开了她的新的可能—— 一个乡村女孩自我成长和自我超越的可能。是的，她进城寻找张慧科，仍然是为了60元的报酬。但是，张慧科的丢失，使她将要付出的牺牲，远远超出了60元的价值，而对于这个贫穷的乡村女孩，60元已经是一个极限——超越它，就是无价的了。她在毫无可能，实际上只从自己内心需要的前提下，选择了寻找张慧科。这个选择，准确讲，是她出于本性的对于自我成长和自我超越的选择，是她真正的动人处——她变成了自己的老师，当然也变成了张慧科和观众们的真正老师，因为她让我们都禁不住去叩问自己内心和生命深处的可能，而不受制于现实。无疑，这是至深的感动，只有人类根本的悲剧感可以相当。

是的，随着魏敏芝进城，我看到和感受到的是人类生活的另一种可能，即如张艺谋名之为"爱与关怀"的可能的展开。这种可能，是人类更根本的，更原始朴质的可能。它的展开，超越了魏敏芝，更超越了张艺谋——我不再看到大导演张艺谋如一堵穿不透的墙挡在我的



75.[美]埃德华(M. Edwards):《倾听》,1990年。这个20世纪末的雕塑表达的是一个拒绝交流之后的先锋艺术的新呼声:倾听!倾听是必要的,不仅因为我们的双耳不能长久于沉寂无声,而且因为我们的心灵不能承受没有交流的人生。

面前,而是进入了魏敏芝、张艺谋和我共同的、可能而根本的世界,在这个世界中,我们感受到,关怀和爱是我们共同的需要和生命。我认为,这是张艺谋真正的发现。这个发现,本是人类的根本,也是艺术的根本,但是,张艺谋只有通过一个自我批判的历程之后,在《一个都不能少》中才得以达到。据传媒报道,拍一部农村教育题材的片子,以表达一种最真诚、最朴素的情感,是张艺谋的一个夙愿,在这个夙愿中,寄托了张艺谋对母亲一辈的至深情感。我信,我更信的是张艺谋终于发现了这份情感对于他和我们都比电影更深的意义。

3.无限回乡路

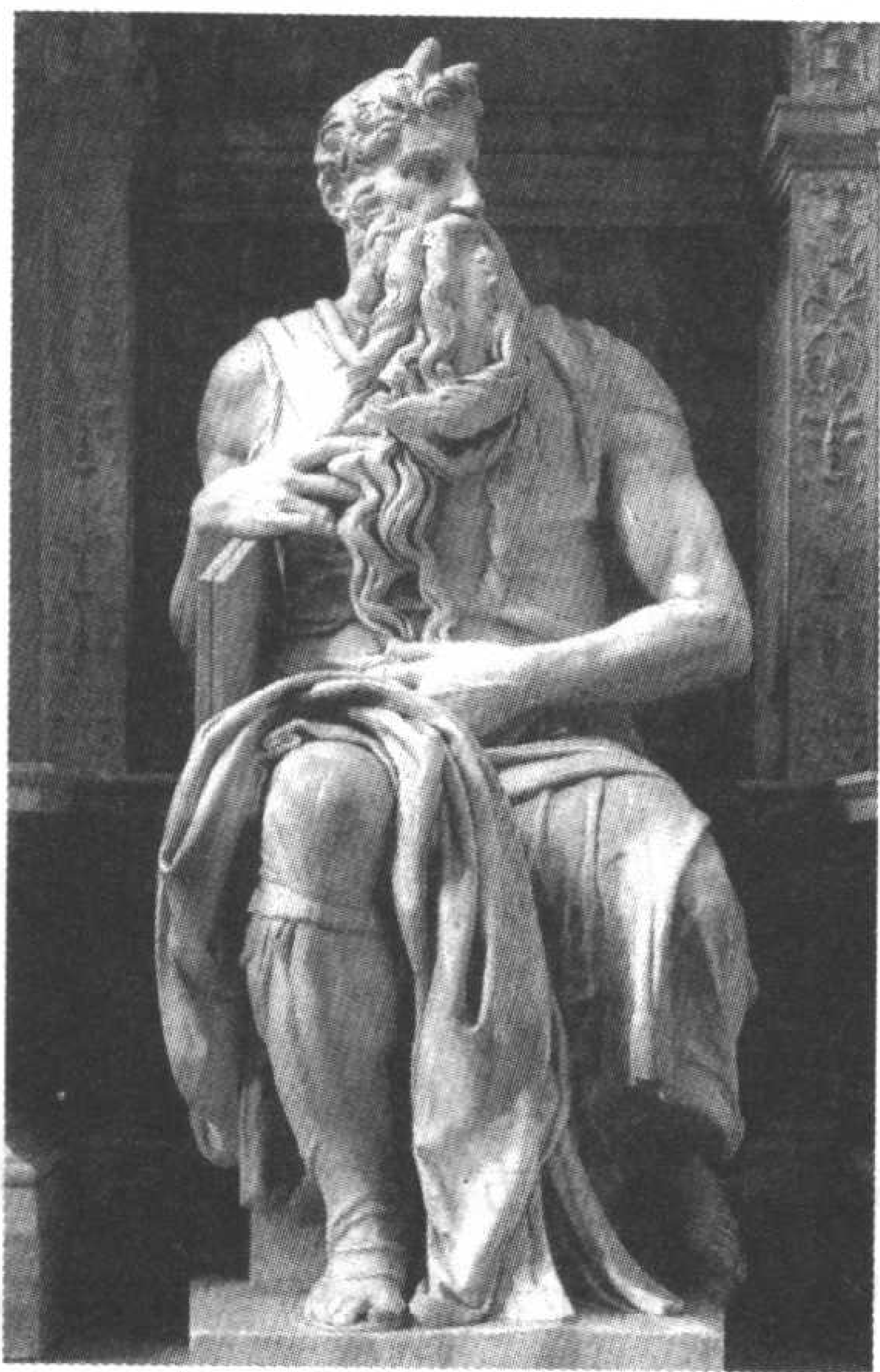
当代文化与心理失衡

文化与人类个体的生活，具有双重关系。一方面，文化是某个群体（如种族）中的个体生活的总和，是这些个体生活情态的总体表现；另一方面，文化作为这种总体表现，又构成了个体生活的内在基础，为个体提供价值体系和意义中心。因此，可以说，人类个体以群体活动的形式建筑了文化这座房屋，而这座房屋就成为个体生存的精神家园。

与传统文化相对照，中国当代文化有三种因素在起结构功能作用：流行、形象（明星）和消费。这三种因素的共同作用，形成了当代文化的相应特色，使个体与文化之间的建筑与栖居的关系发生了根本变化。

一时代有一时代的风尚，一时代有一时代的文化。在这个意义上，无论传统文化还是当代文化都有流行与过时的问题，而对这一问题的具体解答，形成了文化历史的发展。但是，在传统文化中，不是流行性而是稳定性起着结构功能作用。与西方古代文化相比，中国传统文化更富有求变精神，如《周易·系辞传》所言："天地变化，圣人效之。"然而，这种求变精神的目的却又是统一不变的道（规律）："天下之动，贞夫一者。"（同上）因此，中国传统文化一方面讲因时顺势，





76.《意大利》米盖朗其罗:《摩西》,1513—1515。上帝在《十诫》中喻示希伯来人:"不可为自己雕刻偶像,也不可作什么形象,仿佛上天、下地和地底下、水中的百物。不可跪拜那些形象,也不可侍奉它们。"希伯来人违背上帝的诫令,崇拜金牛犊。摩西,这位代表希伯来人和上帝立约的伟大先知,正为希伯来人的偶像崇拜而愤怒。在这个明星崇拜的时代,摩西的愤怒会再度垂降人世吗?

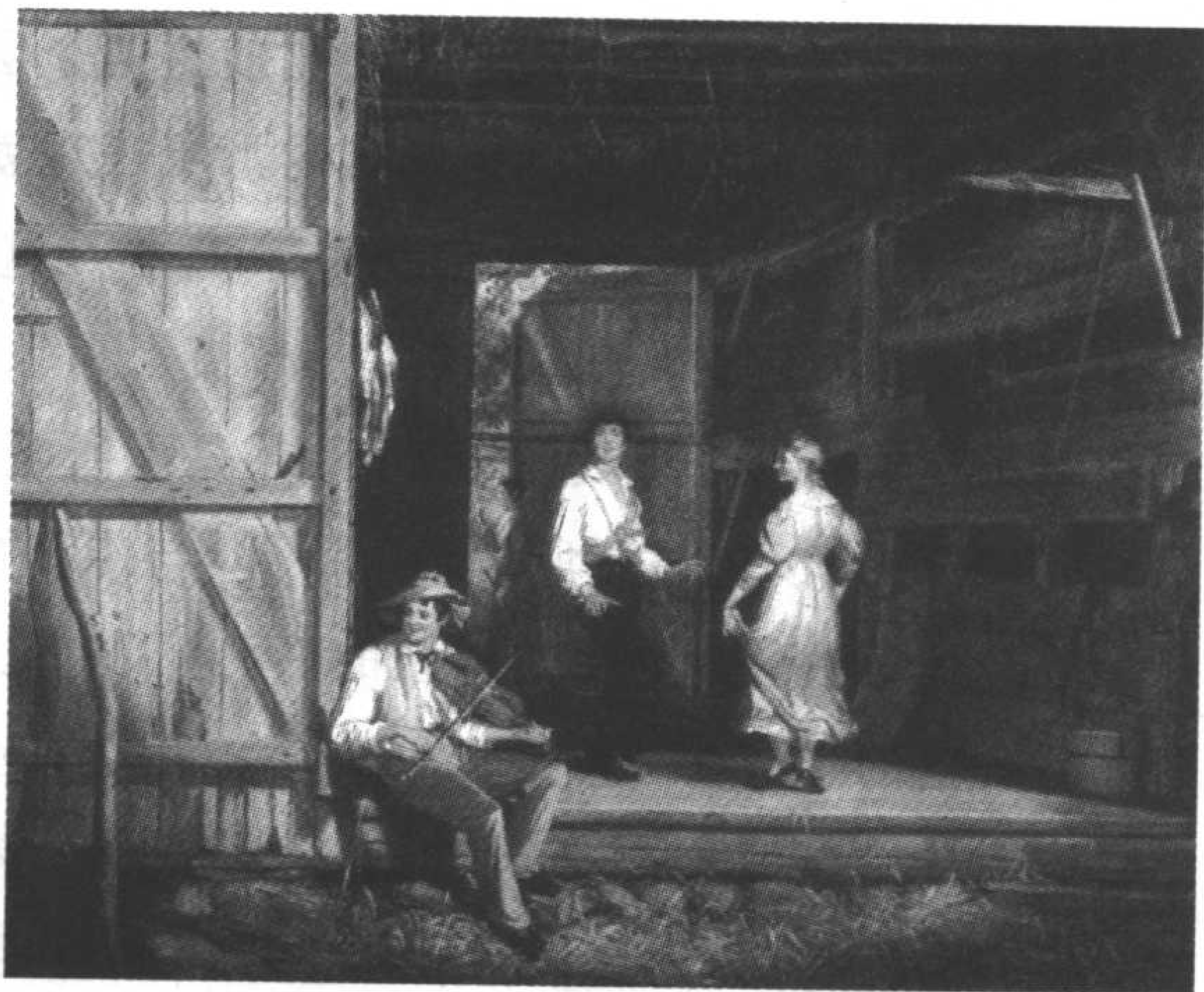
另一方面又讲虚静守一,理想的境界是达到变与不变相统一的中庸之道。与此相反,当代文化放弃了变中求一(道)的传统理想,以流动不居的新景象、新风尚为追求目标。当代文化的一味求新,表现了个体自我从传统文化禁忌解放出来,而自由地实现自我个性和欲望这一事实,并且通过求新加速了文化发展。但是,因为"新"变成了目标,在无限制的新旧替换中,当代文化的求新又不仅难以形成文化发展的整体积累,而且也不能真正实现自我的个人风格。这使当代文化缺少意义深度,更多的具有表演性和游戏性。"流行"因此成为当代文化的一个基本特征和内在规定。流行既表现了当代文化在求新的游戏中不断被时间削平(意义消解)的事实,又规定了在普遍化的求新活动中个人风格的实现只是一种模式化的形象表演。

以流行性为规定的当代文化,破坏了传统文化和个体之间的建筑与栖居的关系。这就是为什么,在当代文化生活中,人们普遍感到一种无所皈依的漂泊感。作为人类的精神家园,文化包括精神价值

和形象表现两个层次。当代文化使这两个层次分裂，并且抑制精神价值而扩张形象表现。无意义的形象表现就沦为单纯的形象游戏。所谓“无所皈依”，就文化活动而言，即指在这种形象游戏中得不到自我实现的肯定意义，只能徒然追逐流行形象的过眼烟云。这造成了精神漂泊与形象游戏的恶循环：越是无所皈依，越是追逐形象；而越是追逐形象，越是无所皈依。因此，与传统文化相比，当代文化不仅在个体解放的意义上是感性的（否定了传统的理性束缚），而且在自我失落的意义上必然是更加感性的（因为缺少意义的支持）。这是当代文化难以消除的“形象悖论”。明星是形象悖论运动的产物。一方面，明星作为文化工业制作的当代形象，肯定了形象游戏的无意义性（它只是形象）；另一方面，明星又作为当代文化生活的新偶像赋予形象游戏某种超越意义和可能价值（它被制作为某种风格或个性的象征）。在明星崇拜中，个体得到某种个性的肯定或可能性提示——你也是，或也可以这样！在形象潮流运动中，明星成为个体精神的暂时居所。但只是暂时的居所。由于它作为文化形象的平面性，明星不仅没有突破当代文化的流行体制，而且正是这一体制的一个生成基因和调节机制。明星以它们的生灭明晦引导当代文化的流行性运动。

在形象游戏和明星崇拜中，展现了人们对形象的强烈贪欲。这种贪欲不仅表现于人们对形象的沉迷，而且表现于人们对形象的加速度消费。出于对形象的贪欲，人与形象的关系完全被流行性所决定。实际上，传统审美活动所建立起来的人与形象的内在的（即有生命的）和超越的（即关于精神的）关系被消除了，取而代之的是人与形象之间的物的关系——纯粹消费者和消费品的关系。形象变成了日常消费品，文化或审美变成了消费。这是当代文化发展中非常值得注意的文化事实。在这一变化中，提出一系列值得思考的根本问题。比如，感性与理性的关系问题、形象与意义（形式与内容）的关系问





77.［美］蒙特(W. S. Mount)：《谷仓里的舞蹈》，1831年。什么时候，我们才能再度体验这平淡而清洁的乡村生活呢？

题、自由与享乐的关系问题……在向消费转化的过程中，当代文化和当代生活正在审美化。但这是否就是席勒所展望的“审美文化”的到来？在消费化过程中，以大众文化模式为主体的文化活动是否是文化民主的真正实现，还是被一种似是而非的经济民主所替代(操作)？但是，对当代文化的观察和感受确切地表明，在消费化过程中，形象对人们的感观的刺激与满足不但没有提供相应的精神慰藉，相反更加强了人们的精神饥渴。这种精神饥渴表现为不可遏制的形象欲望。同时，人们自由的享乐形象是以放弃精神对形象的自由为代价的——他被束缚于对形象的无限欲求之中。中国传统文化主张“立象尽意”，但又追求“得意忘象”。然而，在当代文化的形象消费活动中，人对形象的双重自由都被取消了。

由于当代文化以流行、形象和消费为结构要素的功能性转换，作为当代个体生活的总体情态，当代文化表现了个体心理的结构性失衡。从社会学、政治经济学的角度来分析这种失衡的正反价值，越出了本文的讨论范围。在此本文要提出的问题是，当代文化能否再次

为人们提供一个可栖居的精神家园？而现在，这个家园却是日益不可栖居了。

在天地之间立其心的中国美学

对当代文化困境的考察提出了重新审视传统文化的必要；而当代文化在其结构功能性转换中所表现的审美化趋向把视点集中于传统美学。然而，更深层的原因是，中国文化作为现实的人伦文化（非科学的和非宗教的文化），正是通过美学，或以美学的形式，完成了它的最高境界的创造。在天地之间立其心，是中国美学所表现的文化精神的核心意义，这也是传统中国美学对当代文化的重要启迪所在。

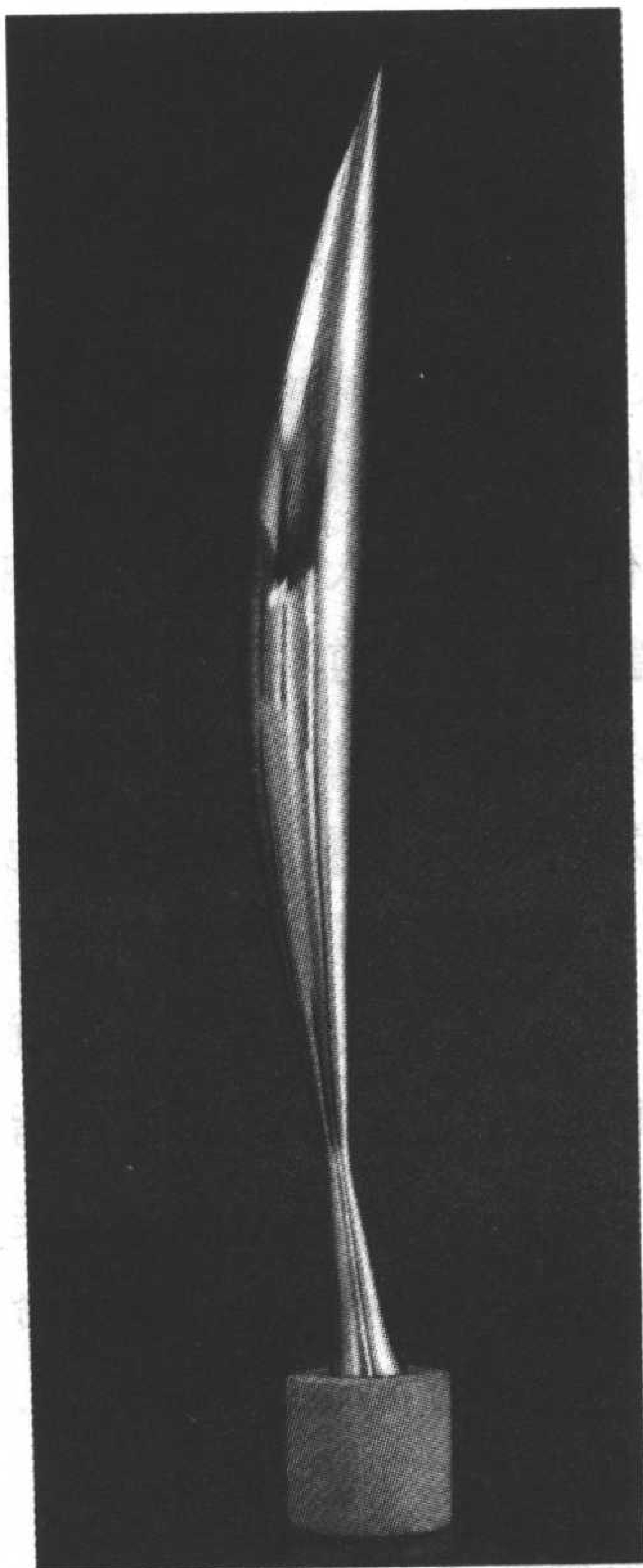
构成中国美学的哲学基础，是天地人同构共感的宇宙观。“兼三材而两用之。”（《易传·系辞下》）三材，即天、地、人；两用之，即天地人皆禀阴阳之气而生，又按“一阴一阳之谓道”的规律运行。西方传统的宇宙观，一是天人相分，以超人的天（自然理念）为真，以现实人生为幻；二是动静相分，以静止不变的形式（亦即理念）为真，以变化生灭的事物为幻。天地人同构共感的宇宙观既不承认天人相分，也不承认动静相分。天地人皆禀阴阳之气而生，天人不仅不相分，而且是天人感应的。董仲舒说：“以类合之，天、人一也。”（《春秋繁露阴阳义》）也因为同以阴阳为本体，阴阳之道，变动不居、周流六虚、上下无常、刚柔相易，所以，天人都不是以静为真、以动为幻，而是以动为静，“唯变所适”（《易传·系辞下》）。在中国特殊的宇宙观中，是一个人伦化的宇宙世界，也是一个宇宙化的人伦世界。这一方面使中国式的心灵不向现实人生之外更求一个越然冷漠的宇宙，不把对真理和幸福的希望寄托于天外境界；另一方面也否定了在物我对峙中，以征伐掠夺自然为事功的主体人格。中国的宇宙精神是“取其中”，所谓

取其中，即谓人生天地间，天地亦不离人生。这就是“天地设位，圣人成能”(《易传·系辞下》)。

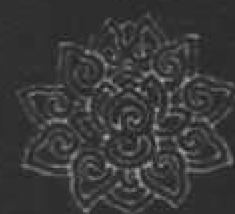
在天地人同构共感的宇宙观基础上，培养起了独特的中国心胸——天地之心。天地之心，以人生的眼光看宇宙，又以宇宙的眼光看人生。以人生的眼光看宇宙，宇宙就是人生的世界，而且是一个与人生不可相分的不断生成的世界。这可以说，宇宙的行为就是人生的行为(“日新之谓盛德。生生之谓易”:《易传·系辞下》)；又可以说，宇宙是为人生的(“人之生也……虽区区之身，乃举天地以奉之”:郭象《庄子注疏》)；以宇宙的眼光看人生，人生的行为就是宇宙的行为(“赞天地之化育，与天地参”:《中庸》)，也就是为宇宙的(“此所以成变化而行鬼神也”:《易传·系辞上》)。所以，一方面是一个人伦化、情感化的天地(天地可感，鬼神可泣)，另一方面是一个最现实最真切，同时又是最超越最空灵的人生。这两方面的结合，就形成了中国伦理意识的形而上情怀。所谓天地之心，就是以一种“浑与万物同体”(程颢)的宇宙意识泛爱众生万物，“以合天心”(张载)。

在天地之间立其心，这就形成了中国美学的独特精神。因为天地的人伦化、情感化，天地直接向个体人生呈现一片可观、可游、可居、可感、可思的境界—— 一个身心俱适的居所；因为人生与天地一体，人生也就展现出混同天地的无限生机和玄远意蕴。中国美学精神永远是指向人生的，即使是在一片荒寒无着的意象中仍然运行着深沉炽烈的人生情怀。但是，这种指向人生的审美精神又是归于宇宙的，即归于冯友兰所说的最高的人生境界——天地境界的(《新原人》)。这就是为什么在中国艺术意境中，总是既感受到缠绵茵蕴的人情意味，又感受到挥之不去的宇宙荒寒。因此，中国美学精神的真正对象，不是具体的有限景象(实景)，而是“那无穷的空间和充塞这





78. [法]布朗库斯(C. Brancusi):《空中之鸟》,1928年。速度改变一切,也改变心灵的印象。

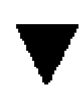


空间的生命(道)”。[1] 就是天地之心所感受领悟的天地境界。庄子说,“天地有大美而不言……圣人者,原天地之美而达万物之理”(《庄子·知北游》)。这确定了中国美学处理有限与无限、有我与无我、形象与意义关系的特殊路线(如“立象尽意”、“得意忘象”)。这里要指出中国美学精神的特殊旨趣:包含着人间意味的超越意识。在此意义上,中国美学精神是归于中国哲学精神的。进一步讲,作为一种精神表现,中国哲学在其天地境界中展现为中国美学的意境;作为一种精神的生成(如冯友兰所讲的哲学在于提高人的心灵境界),中国美学又归于中国哲学的天地精神——这是中国艺术意境的玄远之致。就此而言,李泽厚把“天地境界”直接等同于“人生的审美境界”[2]则失于含混。冯友兰坚持两者的区别,是自有其深意的。

① 《宗白华全集》第二卷,安徽教育出版社,1994,第147页。

② 李泽厚:《美学三书》,安徽文艺出版社,1999,第396页。





在现实生存中重塑乐生的文化心理

在天地之间立其心，就是要“立其大”，为自我的存在提供一“安身立命的境界”(冯友兰)。中国哲学以体用不二、知行合一为要义。“君子志于道”(《论语·述而》)，“道”，不仅是对宇宙人生的形而上把握，而且同时必须是身心以赴的实践于道。换言之，道不仅意味着形而上的知，并且意味着形而上的生——以自我生命的实践创化出一幅博大充实的人生境界。而且，生是更为根本、更为重要的。“天地之大德曰生。”(《易传·系辞下》)在这个意义上，可以说，中国哲学是为生命的哲学。以这种为生命的哲学作基础，中国美学精神在成就一片天地的审美境界的同时的刹那间，就超越了这片审美境界而指向具体现实的生命(人生)境界。中国美学精神的最高理想是超审美的，是以天地之心为内涵的生命意识及其实践。乐生，则是这种生命意识的核心。今天，我们来重新审视在天地之间立其心的美学精神，就是要以此为基石，重塑乐生的文化心理。

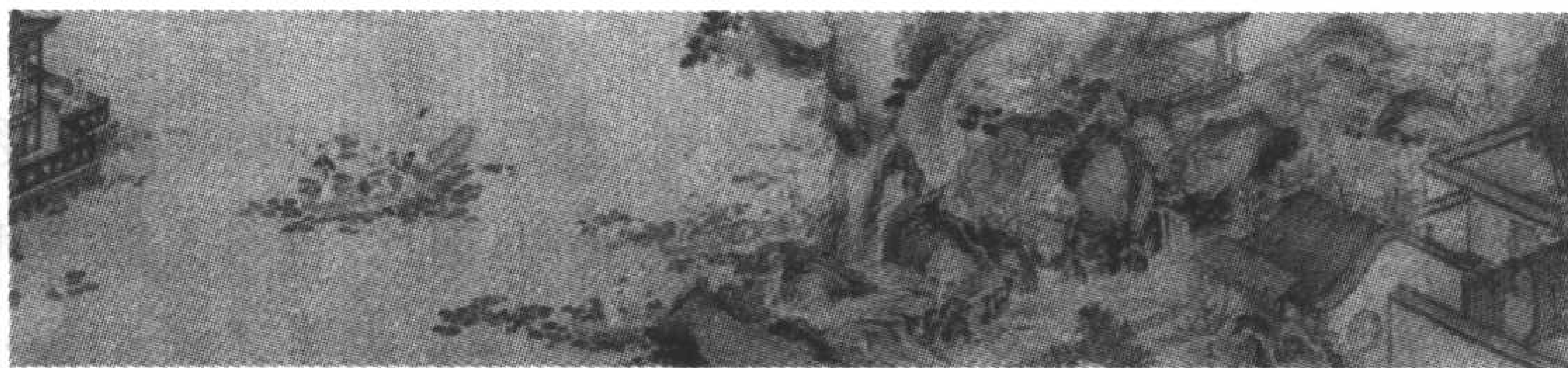
乐生首先是重生，是孔子式的以生为要义：“不知生，焉知死”，“未能事人，焉能事鬼”(《论语·先进》)。但重生不是贪生，而是以天地之心在现实人生中创化出“赞天地之化育”“与天地参”(《中庸》)的生命境界，以获得自我有限生命的无限生发和拓展。因此，乐生既是尽心知性而知天命，以天地之生为大德，以合天地之生为至诚(孟子)；又是与天地并生、与万物为一，从而物我两忘、与道冥一的达观(庄子)。乐生即是爱生，也是养生。爱生，即以万物一体之情泛爱众生而亲仁(程颢)；养生，即是以自然为本，各用其性，而天机玄发(郭象)。乐生是对生命的形而上意义的领悟(知)，也是这种生命意义的个体实践——生(行)。知深化了生，进而生又超越了知。因此，具体实现的生，当下成就的却也是个体身心与天地万物精神贯通的灵明

境界。

以生为德，自然重情。但乐生之情，不是拘于小我，也不是受役于物，而是浑然与物同体，以天地之用为我用，因此，得与天地同其广大。孟子讲，“万物皆备于我矣。反身而诚，乐莫大焉。”(《孟子·尽心上》)万物皆备于我，极言我本与万物一体也；反身而诚，即若尽心知性，重识万物一体之仁，以心合天，则可臻于宇宙人生无限之大全。因此，乐生之情，归于浩然之气。浩然之气，充塞于天地之间，上下与物同流。这是以天地为情的宇宙心胸。以天地之心迎接万物，以浩然之气行于天地，“圣人有情而无累”(王弼)，因此得有人生之大乐。这里所谓人生之大乐，实指生生之乐，即以天地之生为乐。言其为大，一是此乐根于宇宙生生之常，二是此乐总在人生万物之间。孔颜之乐，曾点言志，不过即其所居之位，乐其日用之常。“而其胸次悠然，直与天地万物同流，各得其所居之妙。”(朱熹《论语集注》)超然事物之外，而又不离于事物之中。乐，是以生为根本的，但又是生的开发和宏大。乐起于生，生达于乐，鸢飞戾天，鱼跃于渊，天地从容，万物得意。这是人生天地的审美境界，但同时又是对这境界的生命超越——它将天地人一体的意象世界不断地实践为生生不息的生命创化。

天地为心，审美而又超审美，中国美学以其现实而又超越的关怀，为个体生存提供了一安身立命的境界——乐生。这是中国文化的精神所在。现在，随着当代社会的变革，这种精神已经丧失。取而代之的是西方近代开拓的向现实无限进取的精神。在新的精神面前，传统中国文化精神表现了它的软弱。然而，无限的进取包含了牺牲人与世界的统一、并终于牺牲心灵的自由的代价—— 它把世界看作一个纯粹的物的世界，也就是一个等待开发攫取的世界。在这个物的世界，没有神灵也没有精神的位置。人把自己(心灵)从这个世界驱逐了，并且返回来成为这个物的世界的奴隶。当代文化的商











79.[清]姚文瀚:《四序图》。中国人的世界,是由天地四时构成的。这组幅画向我们展示的意义是,我们的生命不仅属于空间,也属于时间。

品化、技术化和审美化转换,和在转换中所展现的文化心理失衡,其根源就在此。身处高度发展的现代化世界,我们不可能回到传统文化的人生境界中。因此,所谓"寻根"是没有现实意义的,只是旧梦重温。但是,在心理失衡,无所皈依的时代,重建人的精神家园,是当代文化建设的根本任务。这就是宗白华所说的,"然而我们能否再从这

唯物的宇宙观里寻回自己和自己的心灵，使我们不致堕入理智的虚无或物质的奴隶，而在丰满的充实的人格生活里，即爱的生活里，收获着人生的意义”。[①] 当代文化所进行的不是人生意义的收获，而是相反，通过流行、形象、消费的结构功能转换，在所谓“尽可能活得更多”的欲望追求中，消解着人生意义。要重建人生的精神家园，要在现实的生活中收获人生的意义，就必须在现实的人生中，以天地为心，重塑乐生的文化心理。这就是传统中国美学对当代文化的意义所在。

4. 美学与流行文化

流行文化

今天，当我们使用流行文化概念的时候，自然受到20世纪以来西方文化理论发展语境的限定。在这个限定之下，“流行文化”所指对象，就是在现代社会的世俗化发展中，特别是20世纪以来，新兴的大众化的文化现象和文化活动。与传统的文化类型相比，流行文化具有三个基本特征：第一，流行文化是现代社会生活世俗化的产物，它不仅以商品经济发展为基础，而且直接构成一种商品经济的活动形式；第二，流行文化以现代大众传媒为基本载体，并且在大众传媒

① 《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第290页。

的操作体制中流行、扩展;第三,流行文化是一种消费性文化,呈现出娱乐性、时尚化和价值混合趋向。由于这三个基本特征,流行文化的兴起不仅从根本上冲击了传统文化活动,迫使它在高雅文化与通俗文化(体制文化与民间文化)两个层次传型,而且使当代文化发展为一种普遍的文化危机运动。西方文化理论研究的兴起,在很大程度上是以这种普遍的文化危机感为契机的。

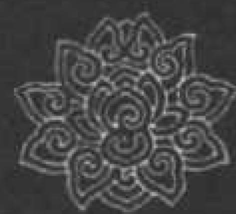
文化作为人的一种生活方式,首要功能是为生活于其中的人们提供特有的意义和价值。文化建设的要义就是为人们的日常活动建设具有普遍性、持续性的意义和价值体系。在这个意义上,文化又被界定为发现和建立理想的活动。[①] 流行文化的第一个问题是文化意义和价值的失效、瓦解。相对于传统文化以宗教为内涵的精神至上原则,流行文化推行的是一种世俗化的非精神原则,即以个体的享受、娱乐和快感为动机。由于这个文化原则的转换,在 18 世纪直到 19 世纪中,在传统文化崩溃的背景上,流行文化的早期发展表现出一种精神溃败(颓废)状态。卢梭作为现代文化的启蒙者同时成为它的第一个批判者,乃是因为他对这种精神溃败状态的预言家式的敏感和不满。他以个体自我的精神自由的建设为目标,反对现代文明确立的流行的(社会化)生活方式,主张向自然的真实性和独立性回归。席勒则认为,现代文明建立的是一种个体与社会、精神与物质、感性与理性分裂的文化,在这种文化中,人性的完整性被破坏了。他认为,重建完整人性的途径是对人进行审美教育,建设为人的自由完整生活提供基础的审美文化。

流行文化的世俗化发展开拓了现代文化民主的空间,在对感性欲望和自由享受的肯定中否定了经典和权威的文化权力。这就导致了流行文化在总体上混乱无序的非理性("无政府")状态。针对这个

① R. Willimas, 'The Analysis of Culture', in J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture-A Reader*, Prentice Hall, 1998.



80. [法]阿特格提(E. Atget):摄影《带雨伞的小姐》,1906—1910年。摄影带来绘画不能达到的真实感,就打开了我们这个以影像为真实的图像化世界的大门。



状态,19世纪中期阿诺尔德提出了一种反对流行文化的(中产阶级)精英意识。这种精英意识把文化限定为"在本世界中被思想和表达的最好的事物",并主张文化是只能由少数精英创造和发展的事业。[①]阿诺尔德的精英立场无疑包含了资产阶级的文化霸权而不得人心。但是,他仍以偏激的形式指出流行文化的第二个问题,即文化活动是否需要保持其内在统一性和超越性的问题。所谓雅—俗之争,很大程度上就是坚持或反对文化的内在价值和超越意义的争论。无疑,流行文化是否定文化的内在价值和超越意义的。这反映到流行文化的产品形式中,则是流行文化产品中普遍存在的机械复制、拼贴、重复等现象,以及这些现象形成的对文化差异的消解(文化同质化)。在现代社会运动背景上,对文化产品的一个基本要求是,它应以其独立完美的存在形式成为对个体独立和自由的象征性表现。这是文化产品的现代美学价值。但是,流行文化产品不仅否定了现代意识对文化产品的原创性和独立性要求,也成为对人自身的独立和自由价

① J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture-A Reader*, Prentice Hall, 1998, pp. 4—5.

值的象征性否定。[1] 这是阿多诺、麦克唐纳(*D. Macdonald*)和詹姆逊(*F. Jameson*)诸人反对流行文化(大众文化)的一个重要原因。

文化作为人的一种基本行为方式,怎样保证、体现人类自我存在的独立和自由,是现代文化意识的核心所在。在这个核心点上,流行文化面临着第三个问题,而且是它致命的问题:在大众传媒和市场经济的联合操作下,流行文化的生产和接受方式是否能够保证它是人的独立和自由的体现?阿多诺认为,流行(大众)文化是资本主义文化工业的产物。文化工业通过大众传媒操作的标准化、合理化生产,对它的消费者(大众)施行自上而下的有目的地整合和统治。文化工业的整合实现了对大众自我意识的物化,即意识被整合为一致性的非意识。"文化工业的意识形态力量在于,它用统一取代了意识"。[2] 在对流行文化的批判中,阿多诺非常关注大众传媒对文化生产和接受的意识形态控制力量。这是阿多诺的深刻处。但是,如费斯克(*J. Fiske*)所指出的,流行文化在承担资本和技术的意识形态控制功能的同时,也为现代的文化民主提供了空间,为大众的自我表达提供了资源。[3] 霍尔(*S. Hall*)引用葛兰西的文化霸权观念,把流行文化界定为一个不同阶级争夺文化霸权的战场。他反对把统治者与大众、主流文化与流行文化做非历史的、静态的二元对立的理解,认为在争夺文化霸权的斗争中,对立的双方互相作用、影响并转化着对方。他认为,大众作为被统治阶级,也不具有单纯的统一性,他即不是纯粹的主流文化霸权的被动接受者,也不是纯粹的反抗者。大众在流行文

---

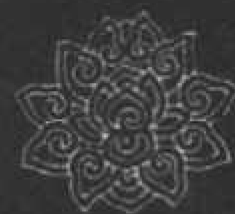
① D. Machdonald, 'A Theory of Mass Culture', in J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture-A Reader*, Prentice Hall, 1998.

② T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ed. by J. M. Bernstein, Routledge, 1992, p. 90.

③ J. Fiske, 'The Popular Economy', in J. Storey (ed.) *Cultural Theory and Popular Culture-A Reader*, Prentice Hall, 1998.



81. [英]哈密尔东(R. Hamilton):《今天的房间有什么不同,竟如此迷人?》,1956年。在影像化世界中,我们似乎又回到了史前艺术以制造影像施魔的时代。在这个世界中,形象变成了我们最基本的存在。



化中生活于反抗与顺从的矛盾运动中。[①]

当代艺术

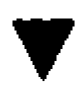
流行文化在整体上改变了传统文化的生产方式、接受模式和价值体系。但是,在所有传统文化形式中,艺术的转型是最基本的,最

① S. Hall, 'Notes on Deconstructing "the Popular"', in J. Storey (ed.), *Cultural Theory and Popular Culture-A Reader*, Prentice Hall, 1998.

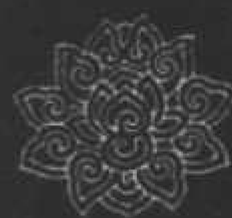
具有主导意义的。因此，研究流行文化，必须把艺术的转型作为主要对象。实际上，在上面讨论的文化理论中，无一例外地都把艺术的转型作为识别文化变化、转型的基本标志。为什么艺术转型对于流行文化的形成具有主导意义？这有四个基本原因：第一，在传统文化活动中，高雅文化的三种基本形式，艺术、宗教和哲学，艺术是最接近日常生活的，而且传统流行的民间文化主要是以艺术的形式存在的。因此，当代文化的流行化转型，必然以艺术为主体。第二，进入现代社会之后，宗教的衰落留下了价值实践体系的真空，艺术实际上代替宗教成为价值实践的新体系。因此，当艺术失去了为宗教服务的作用以后，艺术不仅被直接挪用为现代政治意识形态斗争的工具，而且成为现代个体自我确认、自我表现的基本方式。第三，艺术与大众传媒在制造形象化文化产品上的统一性，决定了两者相互促进和统一的前提。艺术与大众传媒统一的发展，不仅构成了流行文化的主要景观，而且实际上是流行文化的基本（主导）形式。第四，艺术的流行化转型所产生的巨大商业价值是其他文化形式所不可比拟的。流行艺术成为流行文化的主导形式，有商业动机的驱动，而且充分表现了流行文化的商品经济属性。艺术在现代文化、特别是流行文化发展中的特殊地位，不仅是现代文化理论家特别关注艺术的基本原因，而且是美学在现代文化中产生和发展的基本原因。

艺术从传统文化进入现代文化，一个根本性的变化是艺术从对宗教的附属关系中解脱出来，成为独立自由的形象塑造活动。这就是现代性所赋予艺术的自律性，也是美学得以确立的一个直接前提。康德美学作为美学的奠基，原因之一，在于它第一次以哲学的形式明确系统地阐释了审美和艺术的自律性。根据康德，艺术的自律性有三个基本原则：第一，艺术是自由创造的产品；第二，艺术是非功利、无目的（以艺术品自身为目的）的创造；第三，艺术是艺术家（个人）的





82.[荷兰]蒙 里安（P. Mondrian）：《红、黄、兰的组合》，1930 年。在新技术制造和控制影像的时代，在形象变成了消费品的时代，先锋艺术家把艺术变成了抵抗的手段，原则就是拒绝交流。在抽象表现主义的绘画中，真实就是无可认知的色块：它不属于这个影像世界。



天才的产物——不可重复的原创品。[①] 但是，转型为流行艺术，艺术在同样的三个方面丧失了自律性。大众传媒作为流行艺术的主要生产机器，从内容到形式，从工具到手法，都控制了艺术家的艺术创作，把他们整合到传媒体系中，先天地决定了流行艺术的标准化和批量化生产方式。因此，本杰明（*W. Benjamin*）认为大众传媒的发展使艺术进入了机械复制的时代。艺术的机械复制在取消艺术家的独创性的同时了取消了艺术品存在的自律性——艺术品作为原始手工作品的惟一性和独立存在。这不仅使艺术品丧失了奠基于原创性的神韵，而且使之丧失了基本的神学仪式价值，取而代之以纯粹的观赏价

① Immanul Kant, *Critique of the Power of Judgment*, ed. & tr. P. Guyer, etc., Cambridge University Press, 2000, pp. 182—183.

值。本杰明肯定这个转型,认为在世界历史上机械复制第一次把艺术从它对神学仪式的依附关系中解放出来。[1]

无疑,解放为艺术的文化民主和非宗教的精神自由提供了前提,但是也使艺术作为主体自我确认和自由的表达形式失去了内在前提和先天的基础。因为作为机械复制的艺术,艺术不再是艺术家自己自由独立的产品,因此也不再能够直接成为他的个性和自由的体现。阿多诺反对流行艺术,原因就在这里。反对向流行文化转型,艺术的重要课题就是寻求维护自身独立性的可能性。先锋艺术运动,则是以一种拒绝认同和介入大众(传媒)文化的立场和相应的激进反叛形式,坚持着艺术独立的文化价值。阿多诺和麦克唐纳都把先锋艺术作为一种抗议的文化形式而寄予希望。但是,先锋艺术本身有两个难以克服的困难使它的反叛和抵抗不可能作为一种基本的和常规化的文化反叛形式。第一,因为先锋艺术拒绝认同和介入,它相应地拒绝了交流的可能性,这使先锋艺术的反叛对于大众只具有形式的意义而没有内容的意义——因为通过形式进入内容的途径被截断了,而且事实上先锋艺术运动的发展本身是向不断形式化和技术化的方向展开的。第二,先锋艺术发展的不断形式化、技术化,导致了它的制度化发展。制度化发展不仅使先锋艺术失去反叛机能,而且注定了它被商业和传媒合作的流行文化同化、整合的命运。正是在先锋艺术被整合的意义上,今天我们才面对先锋艺术的衰落:先锋艺术作为一种文化反叛形式被流行文化保留和吸收,但它反叛的动机和力量都消解了。反体制的先锋艺术被体制化,它的反叛形式被审美化为一种流行风格,融入流行文化和日常生活中。[2]

---

① W. Benjamin, *Illuminations*, ed. & tr. H. Arendt, Schochen Books, 1985, p. 224.

② P. Burger, *The Theory of the Avant-Garde*, tr. M. Shaw, University of Minnesota Press, 1984, pp. 47—54.



艺术自律性的丧失，也就是艺术与生活之间的界限的取消。结果是，艺术生活化和生活艺术化的文化转型。在这个过程中，唯美主义成为艺术活动的主导精神，即艺术的形式主义原则取代或压制了艺术的精神理想原则。这使得艺术活动被简化为审美——娱乐形象的生产和消费活动。因此，艺术和商品经济、大众传媒共同组合成了大众传媒操纵的商业流行文化。这种商业流行文化以形象娱乐为主题活动，极大限度地消除了传统文化界限，而使自身成为无界限的流行物。在商业流行文化中，消费主义和游戏精神实现了最好的结合，它在世界范围内展开刺激欲望和满足欲望的游戏。在这场游戏中，整合一切的流行文化不取消什么，而是消解一切深度，使被纳入其中的一切都趋于同质的平面存在。就此而言，流行文化是非意识形态的、或多元化的文化。但是，它在表象之下仍然推行着消费主义和个人主义共生的意识形态，并把这种意识形态化成无条件合理的生活欲望在大众文化生活中展开和扩张。流行文化的解放意义和压抑意义都表现在这里，而大众在流行文化中的自由与被动性也表现在这里。在流行文化的影响下，大众的形象消费欲望被极大限度地扩张了。这又刺激了流行文化的形象生产扩张。在20世纪下半期，由于电子技术的加速发展，极大限度地扩大了流行文化的形象生产能力，实际上形成了全球化的形象生产过剩。结果是，如鲍德里亚德所指出的，传媒形象生产的扩张，在根本上取消了现实与虚拟、原型与摹本之间的区别，我们生活在一个虚拟形象代替真实事物的世界。[1] 对真实知觉和感觉的危机，是流行文化面临的根本危机。这个危机在极大限度扩张艺术的形象塑造功能的同时，也把艺术活动转变成为流行文化的基本症候。

---

① J. Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, tr. S. F. Glaser, The University of Michigan Press, 1994, pp. 1—3.



83.[法]奥彭海梦(M. Oppenheim):《对象》,1936 年。这是一个非常直观但却又非常暧昧的造型。材料完全是日常生活中的材料,甚至保持了原型,但当它们被组合起来的时候,它们的品质和含义就在表现和拒绝,诱惑和嘲讽之间摇摆不定,令人即期待又恐惧。也许,这正是现代人的真实处境。

美学的文化功能

流行文化的发展和艺术的流行化转型,不仅产生了商业与文化的相互渗透、转化,而且形成了商业文化的普遍扩张。詹姆逊认为,商业文化把形象生产普遍化,使审美形象弥漫在一切现实活动中。现实普遍地被转化为视觉形象,并且在世界范围内商品化。商业文化的扩张打破了审美形象的封闭空间,使它向既有的整个文化环境开放。因此,审美独立的传统区别模糊或消失了,与之相应的是审美的自律性结束,美学的自律性结束。詹姆逊把这个转变定义为现代

向后现代的转折。他指出，必须认识到，审美形象在后现代时代中的复兴是商业文化体系统治的表象。在后现代的文化活动中，遵循商业逻辑的形象生产渗透和代替了一切活动。"形象是今天的商品，这是为什么不能期待它否定商品生产逻辑的原因；归根到底，这也是为什么今天所有的美都是商品的原因。当代伪审美主义对美的呼唤，只是一个意识形态的花招，而不是一种创造性的诉求。"①因此，詹姆逊宣告美学的终结，而且否定美学复兴的主张。

詹姆逊揭示了当代文化运动的基本趋势和美学所面临的深刻困境。那么，在流行文化整合和消解文化差异，把文化普遍形象化的时代，美学是否真的失效而必须终结呢？我不能认同詹姆逊的美学终结论。在流行文化中，艺术自律性的瓦解和文化普遍形象化产生的意义危机，的确导致了对美学的审美—艺术自律原理的否定，并且使美学的审美（精神）升化原则落空。但是，詹姆逊宣布美学的终结仍然包含了对美学的误解和对流行文化的简单化理解。在其中，他有两个基本错误：第一，他把现代与后现代的差异绝对化，并且把美学限定在现代的范围，认为随着后现代对现代的取代，美学必然成为现代的殉葬品；第二，他把审美—艺术的自律原理等同于美学原理，实际上把美学限定在艺术自律的封闭空间中，认定这个空间的开放就意味着美学基础的瓦解。正是由于这两个基本错误，詹姆逊轻率地抛弃了康德、黑格尔和阿多诺等人的美学为当代文化提供的思想资源，并且在流行文化研究中，武断地用社会学研究取代美学研究。我认为，根据流行文化的基本特点，社会学的研究无疑是一个必要和重要的层次。但是，一方面，艺术形式是流行文化的基本形式，另一方面，流行文化的重要问题在根本上是与美学问题联系的，甚至本身就是美学问题，因此，美学研究同样是流行文化研究的一个必要而重要

---

① F. Jameson, *The Culture Turn*, Verso, 1998, p. 135.

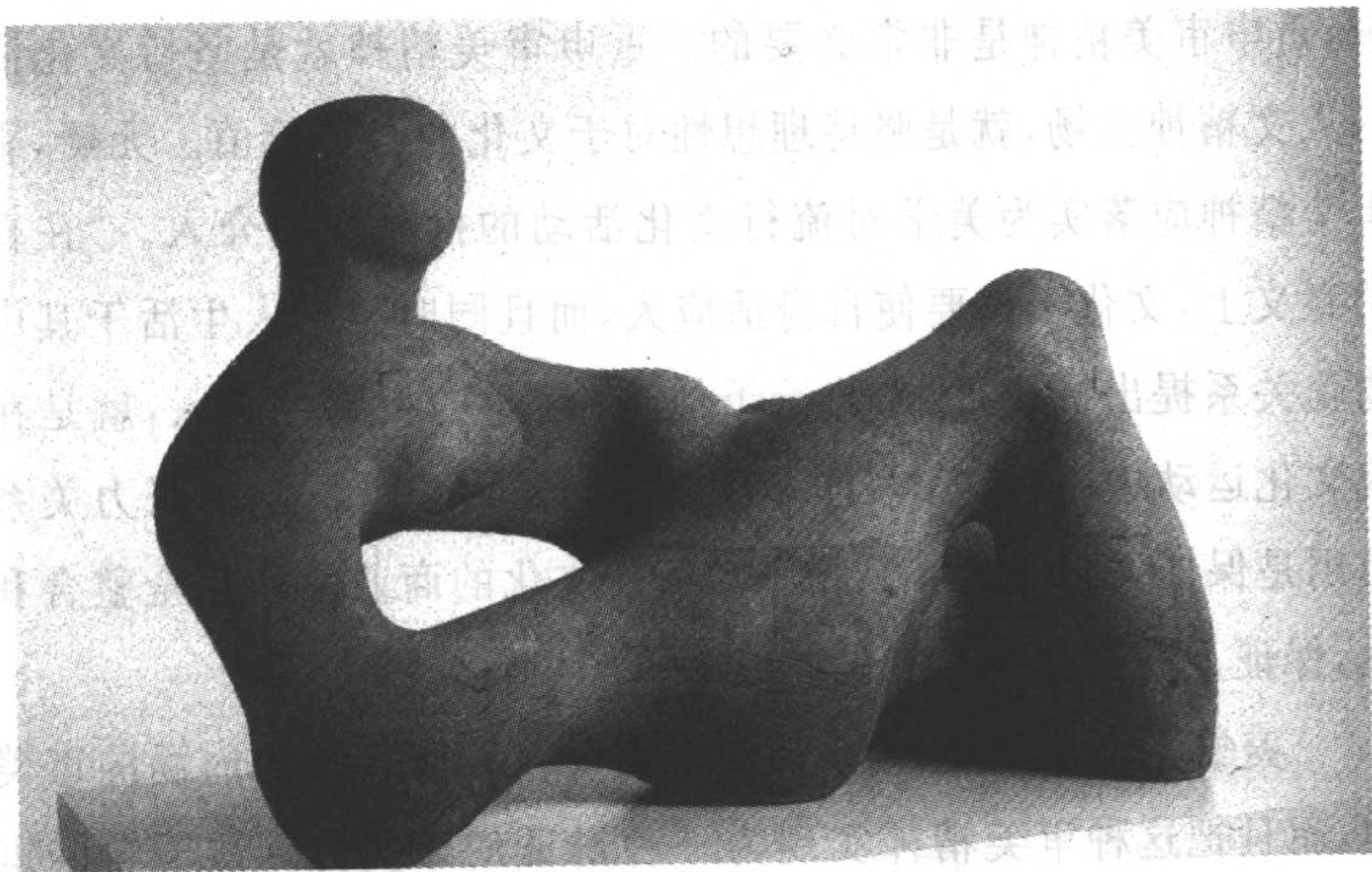


的层次。进一步讲,在流行文化研究中,社会学对文化与社会运动整体联系的描述和社会批判的功能,是美学所不能取代的;同时,美学对文化(艺术)的内在机能和意义的阐释,对文化的内在建设的功能,也是社会学所不能取代的。如果我们要积极地,既是批判性地、又是建设性地研究流行文化,必须重申和开拓美学的文化功能。

在现代文化发展中,美学的第一个文化功能是对以自由与独立为内涵的现代人文精神的阐释和张扬。艺术自律性之所以成为美学的一个基本原理,其根本原因就在于它对于现代人文精神的基本象征意义。针对资本主义生产方式对人的存在的物化,艺术品的自律存在(审美形式)形成了一种文化抗议形式,如马尔库塞所言,“是认识和控诉的手段”[①]。但是,艺术自律性也包含了深刻的矛盾,因为它的封闭原则在形式上、象征性地肯定主体自由的同时,也成为对这个自由的内在性和现实性的否定。美学的进一步展开就是寻求对自律的封闭原则所包含的否定性的克服。席勒、谢林、黑格尔和马克思,都通过对生命、精神、自然、社会和历史内容的引入,拓展或开放了审美—自律的空间,并且使之具有丰富的精神内涵和真实内容。实际上,从 18 世纪中期确立以来,美学的整体运动总是在自律与他律的基本矛盾中展开的。这不仅保证了美学对人文精神的象征性的展示,而且把这个展示发展为人文精神本身矛盾运动的深化。个体与整体、感性与理性、自由与统一、有限与无限、形式与内容,这些矛盾关系是现代人文精神所面临的主要矛盾,也是美学在审美—艺术活动中研究和寻求解决的主要矛盾。更为重要的是,美学面对这些矛盾,坚持通过审美——艺术的自由创造寻求一个审美升华的统一境界。在这个意义上,美学已经发展为一种包含了人文精神和理想性的审美精神。今天,针对流行文化对人文精神的物化和理想性的消

---

① [德]马尔库塞:《审美之维》,中译本,三联书店,1992,第 212 页。



84－1.［英］莫尔（H. More）：《斜卧的人像》，1938 年。这个形象令人想起斜卧的河神。但是，它的空洞如冰释的形体令人怅然若失。现代艺术以逾百年的历史叙述着这个空心人的故事，无头无尾。

84－2.［英］男士杂志《Stuff》2003 年首期封面。在这个封面上，感性的美艳由于青春女性特有的妩媚与现代摄影技术的造型力量的结合达到极致。然而，在面对这个按照时尚趣味塑造的青春女性形象的时候，我们真的能够感受到比《斜卧的人像》更多的真实或个性吗？





解，重申审美精神是非常必要的。重申审美精神就是坚持文化活动的人文精神立场，就是坚持理想性对于文化的必要价值。无疑，重申审美精神应落实为美学对流行文化活动的批判性的介入。“在真实的意义上，文化不仅要使自身适应人，而且同时要对人生活于其中的物化关系提出抗议，把光荣给予他。”[①]美学的批判性介入，就是在当代文化运动中，构成美学与流行文化的张力关系。这个张力关系的作用是保证文化和人文精神不被流行文化的商业操作完全整合和同化，保证人在文化中存在的光荣。

美学不仅在审美、艺术活动中贯彻以人文精神为内涵的审美精神，而且把这种审美精神实现为一种辩证的审美方式。美学的审美方式，在肯定审美对象感性存在的丰富性的基础上，追求审美对象精神意义的丰富性。美学既承认审美对象个体的特殊性，不可为整体归并或整合的个性，同时也承认审美对象实现审美升华（超越）的潜能。在美学的审美方式中，审美对象在感性形式和精神意义两个层次都是指向它自身的发展的——审美对象总是意味着比它的实在性更多的东西。美学的审美方式使审美活动成为创造性的感受和体验活动。阿多诺认为，艺术与自然一样，作为真正的审美对象包含了不可确定的性质。这个不可确定性是艺术需要哲学对它加以阐释的原因。哲学解释艺术，提示出艺术不能直接表达的东西。[②] 海德格尔把艺术的本质阐释为存在的真理的展现。在对凡·高的绘画《农妇的鞋》的阐释中，他揭示出艺术所蕴含着的世界性意义。[③] 这正是美学的审美方式在艺术鉴赏批评中的典型体现。流行文化的消费主义操

---

① T. W. Adorno, *The Culture Industry*, ed. J. M. Bernstein, Routledge, 1992, p. 86.

② T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, tr. & ed. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, 1997, p. 72.

③ M. Heidegger, *Poetry*, *Language*, Thought, tr. A. Hofstadter, Harper & Row Publishers, 1975, pp. 36—37.

作，通过过剩形象的生产、倾销，以单向度的感性刺激和欲望满足压抑或取代了审美活动的创造性感受和体验。审美活动因此变成了纯粹机械性的他律的感觉活动。这使大众在流行文化活动中普遍遭受着无意义感。文化的一个基本功能是展现为生存意义的象征性体系。我们不能期望普遍无意义的流行文化普遍地显示出生存意义。但是，我们仍然应当从一些具体的作品发现意义的因素，并且将它们发展为意义的积极建设。在这里，美学，或美学的审美方式具有独特的抗拒消费主义彻底整合文化（艺术）的功能。美学不否定物质，相对于商业文化把一切物化、形象化，美学是真正地珍惜物质，它肯定并且坚持每一个存在物都是独特的存在，都具有不可取代的特殊价值和意义。

在最高的层次上，文化应当被理解为人的精神家园。现代社会的持续发展和现代文化的相应变化，都瓦解了现代人的精神家园，使之成为无家可归的精神漂泊者。家园对于个体的意义，在于把栖居的整体感（归宿感）赋予个体。当谢林说，"现代世界开始于人把自身从自然中分离出来的时候"，他不仅表达了人与大自然的分离，而且表达了包括大自然在内的生存整体感的丧失。所以他又说，"因为他不再得到一个新的家园，被遗弃的感觉笼罩着他"。[①] 因此，现代文化运动的一个基本目标，一个与自由和独立的精神表达同样重要的目标，是重建文化的整体感，重建精神家园。海德格尔对艺术的世界性意味的阐释，特别是他把对存在深处的"无"的倾听作为诗意的本体，认为诗意地栖居就是天地神人四方共建一个整体的世界，其着眼点即在于人生整体感的重建。[②] 在生存整体感的重建中，美学注重的不

① F. W. J. Shelling, *The Philosophy of Art*, tr. D. W. Stott, University of Minne-sota Press, 1989, p. 59.

② M. Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, tr. by A. Hofstadter, Harper & Row Publishers, 1975, pp. 223—226.



85—1.［埃及］:《法老与王后》,公元前 2499—2171 年。这对情侣的庄重僵硬的姿态告诉我们,在法老的王国中,爱情也是属于王权的。

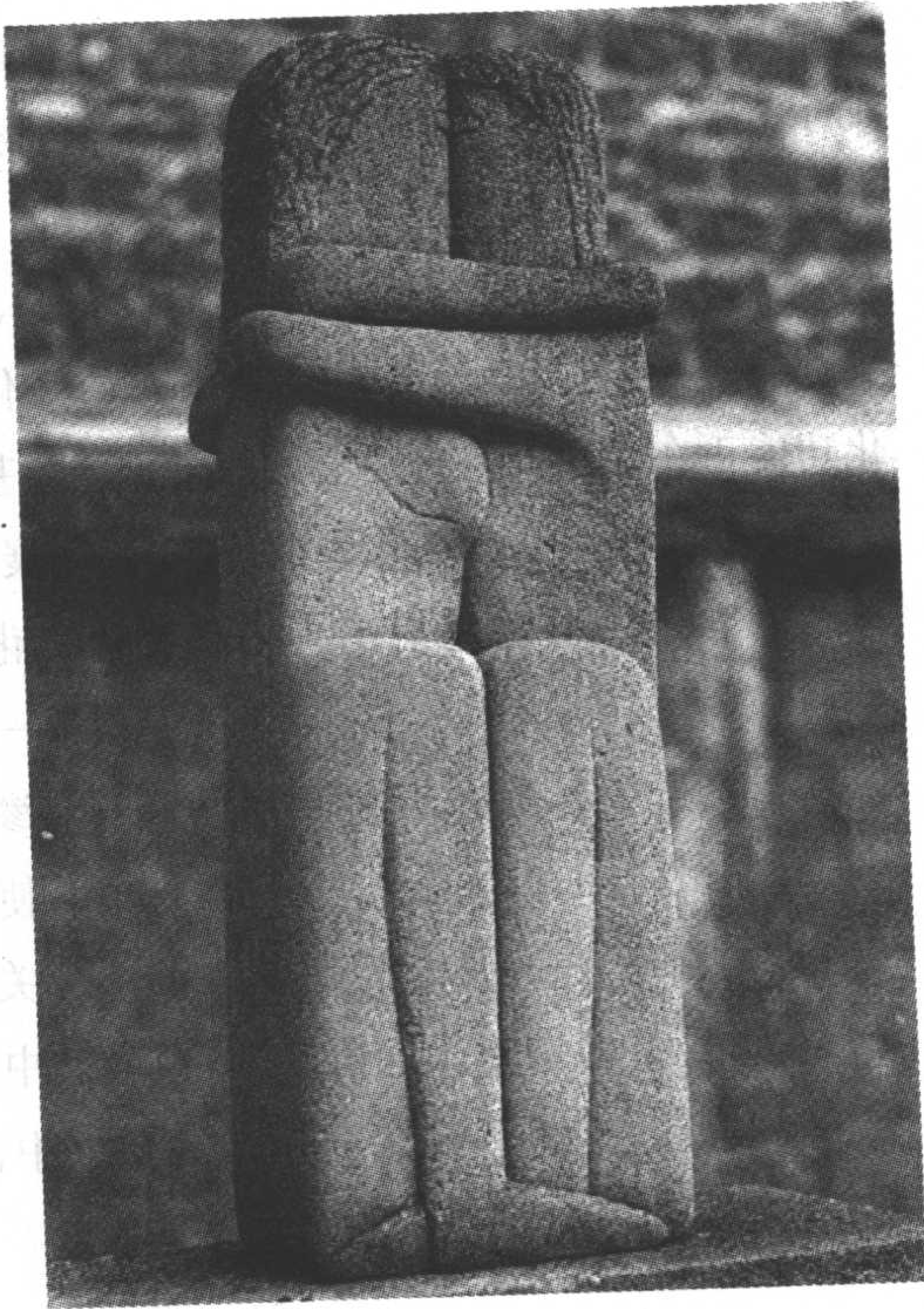




85—2.［意大利］贝尔尼尼(G. Bernini):《阿波罗和达芙尼》,1622—1624 年。阿波罗追求水泽女神达芙尼,达芙尼却为了拒绝阿波罗让河神父亲把自己变成了月桂树。这牵愁动恨的古典爱情,已乘黄鹤西去。

85－3.［法］布朗库斯：《吻》，1909年。在把人抽象为物的时代，吻也是抽象的吗？

上列三组不同时代、相同母题的雕塑，以它们迥然不同的造型讲述着历史中的人的故事和命运。因此，艺术就是历史的体验。





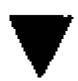
是个体、有限、理性、社会，而是整体、无限、感性、自然。而且"自然"在其中具有包含和超越一切的绝对意义，是最高层次的生存整体感的境界。就此而言，最值得阐发的是中国传统艺术在艺术意境创造中所展现的生存整体感，即自我与万物为一体的天地境界。宗白华的现代意识，正表现于他对中国艺术意境的积极阐释，以期使之成为现代艺术重建人生整体感的一个重要的启发。他指出："艺术的境界，既使心灵和宇宙净化，又使心灵和宇宙深化，使人在超脱的胸襟里体味到宇宙的深境。"①流行文化的消费主义操作，在以大众传媒整

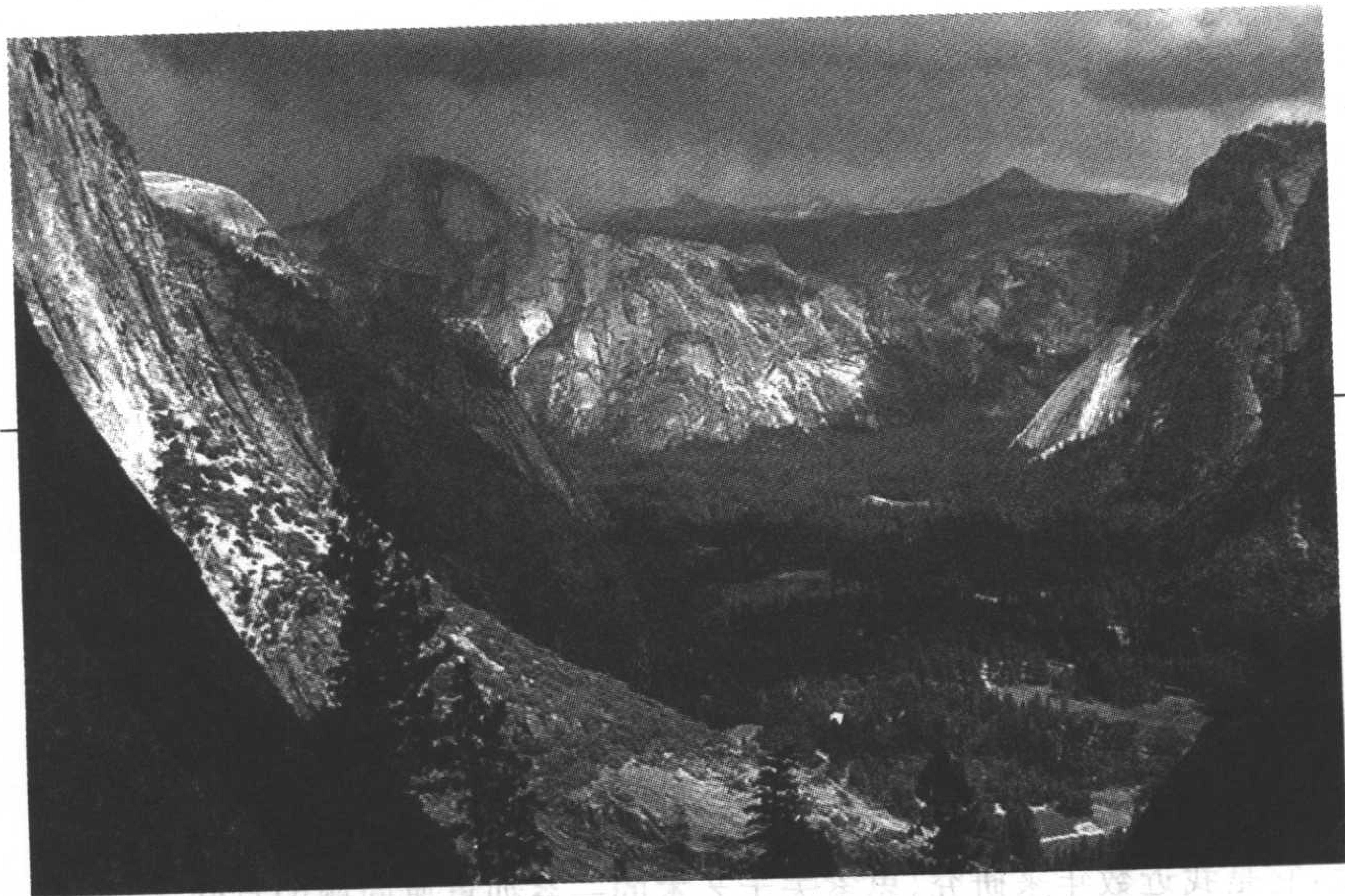
① 《宗白华全集》第二卷，安徽教育出版社，1994，第372页。

合、同化个人的时候，却总是向个人倾销虚假的个性偶像，以激发他的个人主义欲望来获得更大的商业价值。这不仅不能减轻个人对整体的分离，而且机械性地强化了这个分离。重新启发人们对整体、自然、无限的意识，并且把它实现为一种自觉、积极的审美感受，即为现实人生重建整体感，这乃是一个重要的文化课题。美学的第三个文化功能正在于以人与自然统一的整体感为基础，重建人生整体境界。

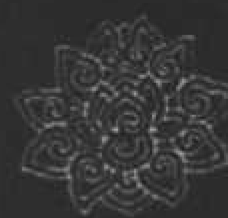
我们重申美学的文化价值，并主张拓展美学的文化功能，无意于神化美学、把它作为完美的理论在当代文化中推行。在最根本的意义上，美学的文化功能，不在于它可以作为一个理论或观念体系从外强加于流行文化，而在于它可以作为一个渗透了人文精神内涵的一种文化方式介入流行文化。美学的介入，使流行文化获得一个积极的对立的维度，一种文化发展的必要张力关系。这是流行文化健康发展的一个必要措施。这个措施，在当代中国流行文化发展中并没有实在的建立起来和发生效用。这要求中国美学自身的检讨和调整。







86. 庄子曰：天地有大美而不言……





后 记

这是我的第三部书。我于1996年出版第一部书《形象与生存》，6年后，2002年出版第二部书《真实与无限》，不过一年，现在又出版第三部书《体验与历史》。就出版时间而言，三部比较，这部书出版得太快了；然而，就撰写时间而言，这部书撰写的时间是最长的，实际上，它是我近数年来研究、思索关于艺术的一系列重要问题的总结。

我于1980年9月入学北京大学哲学系，不久读到朱光潜先生的一部选集《朱光潜美学文学论文选》(湖南文艺出版社)，获得美学启蒙，开始立志以美学为毕生事业。大学二年级，修专业课《西方哲学史》，此课主讲教授是已故西方哲学专家王太庆先生，又得到哲学史的训练，懂得黑格尔“哲学即哲学史”的教训。回首我20余年来的治学道路，可以看到这两个本科时代的经历是多么深刻地影响了我。无疑，我对于在自己人生走向身心成熟之际能获得这两个经历，是感谢天意的特别恩惠的。现在，我奉出的这部《体验与历史》，从内容到主题，都应当展现了我衷心的谢意。

在美学探索的道路上，北京大学给予我的另一个极重要的经历，是有幸早在1985年就做了当代著名美学家叶朗先生的入室弟子。当时，先生率领众学生着手进行《现代美学体系》的研讨工作。20世

纪80年代中期，中国学术界正在进行前所未有的思想解放运动，译介和运用西方新思想、新方法，成为学术热潮。在这个时代背景下，先生坚持倡导传统美学与现代美学的贯通、中国美学与西方美学的融合，并把它们作为研究和撰写《现代美学体系》的基本原则。作为20世纪80年代前半期的大学生，我们这批学生们的思想都是极与西方现代新思想、新方法相迎合的。先生坚持现代美学体系必须中西美学融合的主张，给予我们正确的引导，使我们不被时代的偏见所误。近20载过去了，当时的许多热闹都沉寂了。重温先生当年的教导，拜读先生当年的著作，深切感敬先生的远见卓识。然而，先生给予学生的重要影响，不仅在于具体的学术原则、学术方法，而且在于先生作为一代宗师的宽宏浑厚的胸襟气度。先生一再告诫学生，做学问，既要功底扎实、又要格局开阔。我在这部《体验与历史》中的努力，特别是试图就艺术的问题展开兼及中西、古今的思考，初衷正在于遵从先生的教导，实践先生开拓的道路而深入点滴些微。

美学的问题，是关于人生的问题，是艺术地创造人生、体验人生、拓展人生的问题。人生展开多么遥远、多么深入，美学的问题就展开多么遥远、多么深入。因此，美学的问题是不会有止境的，正如人生的境界是不会有止境的。这是美学的困难，也是美学的幸运。一个真正的美学家，是真正地深入于人生世界而热情地生活、体验和创造着的思想家。这，也正是我眺望和追求的方向。

本书出版得到清华大学人文社会科学学院学术著作出版基金资助，特此鸣谢。

肖　鹰

北京清华园，公元2003年元月

再版后记

本书原名《体验与历史——走进艺术之境》，2003年在作家出版社出版，首次印刷当年即告售罄，但未获再版。两年以来，不断有读者、朋友、尤其是相关专业的大学生、研究生索求此书，我因无法成其良愿而常怀歉意。

现在此书幸遇高秀芹博士慧识，改由北京大学出版社重新出版，并更名为《中西艺术导论》。在这本书中，我自然也讨论了普通艺术的基本理论问题，但是我的着眼点是在通过历史性地比较，揭示中西艺术的审美特征及其思想渊源。同时，这本书也构成了一个阐释中西艺术思想的导论性体系。《中西艺术导论》这个新书名，使本书更名副其实，并更好地引导读者的选择。

借此再版之际，谨表达对高秀芹博士的诚挚谢意！她不仅热诚促成本书在享有学术盛名的北京大学出版社出版，而且在百忙中亲自担任本书的责任编辑。同时，我也诚挚感谢作家出版社的王炘先生与曹全弘先生！他们分别作为本书初版的责任编辑和美术编辑，

同我有非常真诚友好的合作，这次本书由作家出版社转到北大出版社出版，他们也给予慷慨支持。

肖 鹰

北京清华园

2005 年 6 月 16 日



肖鹰:1962年生,四川威远人,毕业于北京大学哲学系,哲学博士;现为清华大学人文学院教授。主要研究领域:美学、当代文化。

1998－2000年间,曾在北京大学中文系做当代文学专业博士后研究工作。2001－2002年期间,应邀在德国波恩大学汉学系做客座教授。已出版著作:《形象与生存》(作家出版社,1996)、《真实与无限》(中国工人出版社,2002)、《美学与艺术欣赏》(高等教育出版社,2004)。



责任编辑: 高秀芹

ISBN 7-301-09386-1/J·0115 定价: 22.00元